
انا النقطة
فوق
فاء الحرف
دراسات ونصوص
في الفن و الانسانية
مكتبة
الفكر الجديد
شاكر حسن آل سعيد
أنا النقطة فوق فاء الحرف
شاكر حسن آل سعيد

انا النقطة فوق فاء الحرف



دراسات ونصوص

في الفن و الانسانية



وزارة الثقافة والاعلام

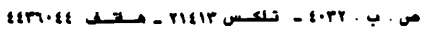






طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق»

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان :
العراق - بغداد - اعظمية


ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



أنا النقطة فوق فاء الحرف

دراسات ونصوص في الفن و الانسانية

شاكر حسن آل سعيد

الطبعة الاولى - بغداد - ١٩٩٨ .



٧ و ٧٣٠
٥٦٩١ آل سعيد ، شاكر حسن
انا النقطة فوق فاء الحرف :
دراسات ونصوص في الفن والانسانية /
شاكر حسن آل سعيد :- بغداد :
دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٨
(٢١٠)ص ؛ ٢٤ سم
١ ـ الفنون التشكيلية ـ دراسات
أ ـ العنوان
م . و
٤٣/ ١٩٩٨

المكتبة الوطنية (الفهرسة اثناء النشر)

رقم الايداع بدار الكتب والوثائق ببغداد الرقم ٤٣ لسنة ١٩٩٨



مقدمة(*)

حدث لي أن تساءلت غير مرة كيف يحسن قيادة السيارات ؟ من أين أتى بربطة العنق هذه ، وبهذه الحقيبة العصرية !؟ لماذا يخرج من بيته ، بالضاحية يومياً ويتجه الى « وحدة التوثيق » (دائرة الفنون التشكيلية) في شارع الخلفاء ببغداد ؟

وحدث لي أن تساءلت أيضاً : ماذا يفعل شاكر حسن آل سعيد في هذا المكتب ، في هذه السيارة ، في هذه الطائرة ، في هذه المدينة ، في هذا ... العصر !؟ لماذا هجر صومعته التأملية ، ولباس المتصوفة الخشن ، وحلّ بيننا ، في ملابس تشبه ملابسنا ، وفي سيارة تشبه سياراتنا !؟

حدث لي غير مرة أن نظرت إليه مثل مخلوق غريب ، يأتيني من عالمٍ آخر ، من عالمٍ منزّه وطهراني ، تصفو فيه العيون ، لانها ترى بعيداً ، دون جهد أو افتعال ، وحدث لي أن وجدته غير مرة غريباً ومعذباً . هل يعقل أن يسلم من العذاب ، ومن الاضطراب حتى ، مَنْ يصبو الى حياة المتصوفة في عصرنا هذا ؟ شاكر حسن آل سعيد هو هو وغيره في آنٍ معاً ، بشكل ملتبس ، بشكل لا يخلو من التناقض . السبحة التي يداعبها بين أصابعه تحيلنا الى زمن مضى ، بعيد ، هو غير زمن السترة العصرية التي يرتديها . هكذا هو في حديثه ، بين الحلاج وبول كلي ، بين الشيخ عبدالقادر الكيلاني والفنان الإسباني تبييز ، كما لو انهم معاصروه . تلقاه ، مرة ، طليق اللسان ، تأتيه العبارة طيعة وسلسة ، ومشرقاً بنور الداخل ، كما تلقاه في مرة أخرى مبهم العبارة ، تأتيه غامضة وغائمة ، وصاحب اجابات مترددة .

شاكر حسن آل سعيد عربي في هذا القرن .

فنان عربي في هذا القرن . بكل تناقضاته وطموحاته . هو السعي والهدف . الطريق والخريطة . المحاولة والصيغة .

تصوف وتشكيل : تلك هي المشكلة . ما الذي يجمع بين الكشف العرفاني والصياغة اللونية ؟ بين فن الخط ، القديم والعربي ، والرسم الزيتي ، الحديث والغربي ؟ بين حال الجسد الفردي المعبّر والتزاماته النظرية والثقافية والدينية ، أي غير الفردية وبالتالي ؟ بين الفكر والفن ، من جهة ، وبين الفرد والجماعة ثقافياً ، من جهة ثانية ؟

أسئلة أخرى ، أسئلة « متمزقة » ، إذا جاز القول ، حين يصوغها فنان عربي ،



لا يريد أن يتخلى عن الماضي أبداً ، ويريد ، في الوقت نفسه ، أن يندمج طليعياً في تيارات هذا العصر . كيف يمكن للحرف ، انطلاقاً من فنه الخطي القديم ، أن يكون حديثاً تماماً ، دون أن يتخلى عن روحيته الخاصة به ؟ شاكر حسن آل سعيد فنان يصير الأسئلة . الأسئلة الفنية وغيرها . وهو يتساءل أكثر مما يجيب ، رغم التأكيدات ، القاطعة أحياناً ، التي تتضمنها كتاباته النظرية عن الفن . يسأل السؤال نفسه بصيغ مختلفة ، وفي كل مرة يجد جواباً ، ثم لا يلبث لاحقاً أن يجد جواباً آخر عليه ، فيصوغه من جديد . هو فنان باحث ، لا منتج أغراض فنية .

للفنان آل سعيد ميلادان : ميلاد زمني في ١٩٢٥ في مدينة « السماوة » ، وميلاد روحي في منتصف الستينات ، أي « الولادة الثانية » ، كما يحب أن يقول . ولادته الثانية كانت قيصرية على أية حال ، بعد ان عاد من باريس بسنوات : « في ١٩٦١ طرأ لديّ نوع من التحول صوب الممارسة الدينية ، وكانت تباشير هذا التحول بدأت في باريس » . أتى باريس في ١٩٥٦ لمتابعة تحصيله الفني ، وتابع « دراسة فنية حرة » في « المدرسة الوطنية للفنون الزخرفية » ثم (البوزار) . إلا انها « الصدمة » . الفتى الريفي ضاع في زحمة باريس ! آل سعيد لا يسترسل أبداً في الكلام عن هذه « الصدمة » ، يريد أن يبعدها مثل صورة مقيتة . يكتفي بإثارة الموضوع ثقافياً : « في باريس اتضح لي ان الفكر الوجودي ـ وقد كان الفكر السائد فيها بعد الحرب العالمية الثانية ـ عاجز عن تبرير نفسه . لم أستطع تحمل مسؤولية اختيار مواقفي الإنسانية ـ وهو ما تقول به الوجودية . حيث وجدت ان قوى خارجية ، خارجة عن إرادتي ، تتحكم بمصيري بشكل مذهل وغير منطقي » . صدمته كانت إنسانية ، سلوكية ، لا ثقافية أو تشكيلية على أية حال . هذه النفس المضطربة والمعذبة وجدت في التدين طمأنينة وسلاماً وهدوءاً ، وما لبثت أن تبلورتِ في نظرية فنية بعنوان « البيان التأملي » في ١٩٦٦ : « درست في بداية الستينات كتابات المتصوفة (الحلاج ، السهروردي ..) . فادهشني أن أجد في العمل الفني مجالا للتعبير عن حريتي وعن قابلياتي التشكيلية بما يتوافق مع مواقفي الصوفية » .

شاكر حسن آل سعيد يصبو الى التطابق بين ما هو عليه ومثُله العليا ، بين مواقفه الفكرية وممارساته التشكيلية ، بين تصوفه الديني وبحثه الحروفي ، فنجح في ذلك وفشل أيضاً ، لا لوهن في العزيمة ، ولا لضعف في الموهبة ، بل لأن ما يشترطه الفنان ، في الفن كما في السلوك الحياتي اليومي ، محفز أكيد للفن



كما للعقل ، للجسد كما للروح ، ولكن دون أن يوفر الطمأنينة الخالصة . آل سعيد يمارك بكيفية كفاحية ضد نفسه ومعها ، ضد فنه ومعه ، من أجل أن يربح الفن والآخرة ، وضمن العملية نفسها .

لهذا يجوز الفصل بين حياة الفنان وفنه ، بين معاناته الروحية وانجازاته التشكيلية ، بين ما يقوله وما يفعله . هذا يجوز نسبياً طبعاً ، إلا انه فصل ضروري ومفيد لكي تزول الالتباسات ـ بعضها على الاقل ـ ، ولكي يأخذ كل طرف في هذه العلاقة حقه وموقعه . فن آل سعيد قوي بدون أسانيده النظرية ، ونحن نتهيب أمام معاناته الروحية ، لانه أختار أصعب الطرق ، لا أسهلها .

يتحدثون كثيراً عن آل سعيد في الكتابات العربية بوصفه نجماً من طراز خاص ، من طراز مغاير ، هو الفنان الغريب في المشهد التشكيلي العربي ، على الاقل سلوكياً . يناقشون آراءه النظرية والجمالية ـ وهو مكثار الكتابة ـ فهو شاغل من الطراز الأول في قضايا التراث والحداثة والحرف والجماليات ، حتى انه يعتبر بحق وجدارة المنظِّر الأول في عالم العربية ، وهو الفنان الذي أطلق أفكاراً عديدة ، تشغل الحركة التشكيلية العربية منذ منتصف الستينات حتى أيامنا هذه ! إلا انهم قلما يتحدثون عن فنه ، عن لوحته نفسها ، عن « شيئيتها » ، كما يحب أن يقول . شاكر حسن آل سعيد فنان معروف ، لا بل مشهور للغاية في عالم العربية ، دون أن يكون فنه معروفاً بصورة معقولة ، حتى لا نقول مطابقة لذيوع صيته . هل يعني هذا ان فكره الجمالي أشد وقعاً من فنه على معاصريه ؟ الجواب غير بديهي أبداً ، خاصة إذا عرفنا ان معارضه العربية معدودة للغاية .

شاكر حسن آل سعيد فنان قبل أي شيء آخر ، ورغماً عنه أحياناً ، ذلك ان موقفه الصوفي يدفعه ، خاصة في القول والتنظير ، الى الاختفاء ، الى « الذوبان في المطلق » ، والى نوع من نكران الذات قد يودي بالفن معه . يخيل لي أحياناً انه يرسم كمَنْ يرتكب جرماً ، كمَنْ يعتذر .

هو فنان من أول الطريق ، منذ مرابع الطفولة : « أعتقد ان والدي ـ رحمه الله ـ كان أستاذي الفني الأول ، لانه كان يصطحبني معه في بغداد للجلوس في مقاهي منطقة الصالحية في كرادة مريم ، وهي مقاهٍ محيطة بتمثال الملك فيصل الأول ، وكان يطلب مني رسم التمثال ، أو رسم تمثال الجنرال مود أيضاً . وكان يرسم لي بسليقته الشعبية تخطيطات للخيول ، وقد كان مولعاً باقتنائها فيما مضى » ..



استقرت عائلته في بغداد منذ العام ١٩٣٣ ، بعد ان توزعت طفولته بين « السماوة » ، حيث ولد ، و « بدرة » و « قلعة سكر » و « الحلة » . رسم مثلما الأطفال يرسمون ، طلباً للتسلية . رسم طلباً للأب . حتى ان رسوماته الاولى أعجبت مسؤولا إدارياً زار مدرسته ذات يوم ، وقال له « ستصبح رساماً في المستقبل » .

« .. وسرعان ما أدركت ان مصيري أخذ يرتبط بالرسم » : في دار المعلمين العليا ، في ١٩٤٧ ، يتعلم الرسم الزيتي على يدي زميله فريد يوسف نانو . وقد كان خريج معهد الفنون الجميلة ، الى جانب اجازته في العلوم الاجتماعية ، ثم ينتسب في ١٩٤٩ الى هذا المعهد الاخير ، يتعين مدرساً في « بعقوبة » (٤٥ كلم شمال شرقي بغداد) وكان لم يكمل بعد دراسته الأخرى ، الفنية : في النهار مدرّس في بعقوبة ، وفي المساء طالب في بغداد ، وكان يعود بعد منتصف الليل الى بعقوبة في القطار .

رواح ومجيء . أيقاع دوري يوافق حركة بغداد والعراق في تلك السنوات .. الحارة : « كانت بغداد أشبه ببركان قابل للانفجار . كانت « الوثبة » ضد الاستعمار الإنكليزي في ١٩٤٨ قد شحذت وعينا الاجتماعي وشددت مطالبتنا بالحرية والحياة الجديدة . الى التزامنا الاجتماعي والإنساني تملكتنا رغبات وقناعات بضرورة التغيير ، بضرورة الحداثة . هكذا جمعتني تلك السنوات ببدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وجبرا ابراهيم جبرا وبلند الحيدري . كنا نلتقي مساء في « مقهى ياسين » بين السادسة والثامنة مساء مع الموسيقي فريدالله وردي والشاعر الراحل حسين مردان والصحفي الراحل عبدالمجيد الونداوي ونهاد التكرلي . كنا نناقش باستمرار وبحدة . كانت توصلنا الى حدود الخصام . في هذه الأجواء تبلورت ونضجت عندي مسؤولية التعبير بالرسم ، على غرار ما كان يتحقق وقتها في الشعر العربي الحديث . ما حدث للشعر سيحدث للفن مع « جماعة بغداد للفن الحديث » ، بعد ان نضجت فكرة تأسيسها بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ بين جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد وجبرا ابراهيم جبرا ومحمود صبري ومحمد الحسني . كتب شاكر بيانها التأسيسي ، وقد كان ، بعد ، طالباً في المعهد . هنا الحجر الأساس في عمارة آل سعيد التشكيلية ، رغم قيمة تجاربه اللاحقة وتنوعها ، لا بل اختلافها عنها . لم يزل حتى الآن وفياً لروح تلك الجماعة ، التي دعت الى التعبير عن الطابع المحلي . « كنا نريد أن نوضح للفنان العراقي عامة ،



ولانفسنا كجماعة فنية خاصة ، بأن استلهامنا للتراث في الفن هو المنطلق الاساسي للوصول بأساليب حديثة الى الرؤية الحضارية » .

التعبير المحلي بتقنية حديثة . التراث والحداثة . انها الصيغة التي اعتمدتها هذه الشريحة الطليعية من المبدعين ، وهي المنبثقة عن عهد الاستقلالات العربية والمنسجمة مع تطلعاتها .

جواد سليم ، قطب الجماعة ، يتجه لاستلهام الحضارة السومرية ، وفيما بعد الإسلامية ، في فنه ، ويرسم بين ١٩٥٣ و ١٩٥٥ أجمل لوحاته ، التي تمخضت عن اكتشافه لدور كل من المربع والدائرة ومجزءاتهما في العمل الفني ، وشاكر حسن آل سعيد يتوقف قليلا في تلك السنوات أمام الفنين السومري والبابلي في لوحتي « شخصان » و « الفلاحون والقمر » ، ويطيل التوقف أمام الروح الشعبية كما تتمثل خاصة في « ألف ليلة وليلة » . كانت محاولاته الاسلوبية تجمع بين المؤثرات الحديثة في الفن الأوروبي ، من تكعيبية ووحشية وتعبيرية ، والمؤثرات الحضارية العراقية والعربية ، ثم ما لبثت رسوماته في نهاية الخمسينات تنحاز بصورة حازمة الى النزعة التجريدية ، لكيما تتمثل خصوصاً في التجريدية اللاشكلية .

يفصل آل سعيد بين مرحلته هذه ومراحله اللاحقة ، تبعاً للتحول الروحي الذي أصابه في منتصف الستينات . إلا ان هذا الفصل ليس أكيداً ، ولا ناجزاً ، رغم تاكيدات الفنان نفسه ، أو النقاد عنه . هو يعلن وجود تحول فني ناتج عن تحوله الروحي . هذا ما يصبو إليه . هذا ما يطمح إليه ، دون أن يعني انه أنجزه ، ودون أن يعني أيضاً ان فنه الجديد مختلف جذرياً عن فنه السابق . ان الاختزال الذي وصل إليه الفنان في أعماله الأخيرة نجده ـ ولو بصورة ضعيفة ـ في أعماله الأولى ، حيث كان يهتم بالخصائص الهندسية في الفن البيئي والشعبي ، عاملا على اختزال الأشكال الى دلالات محددة المقاصد . ان دعوته الى « الحروفية » تنسجم ـ رغم ما يغلفها من تنظيرات وأسانيد صوفية وعرفانية ـ مع غايات ومقاصد « جماعة بغداد للفن الحديث » ، وما يسميه آل سعيد بـ « الفن الصوفي » هو فن .. واقعي ـ توثيقي للغاية . يشهد على زماننا وتاريخنا أكثر مما يودي بنا الى الشطح الصوفي والى « الفناء في ذات المعشوق » .

هناك غير فنان عربي ، عراقي تحديداً . استلهم الحرف في الفن ، مثل مديحة عمر وجميل حمودي منذ نهاية الاربعينات ، إلا ان شاكر حسن آل سعيد هو الذي



وضع قواعدها ونظر لها وبات أستاذها العربي الأول . منذ « جماعة البُعد الواحد » (١٩٧١) واستعمل الحرف في لوحته لأول مرة في ١٩٥٣ ، وجعله يؤدي معنى يد أو أنف أو ثدي . أثناء دراسته بباريس درس الحرف كأداة للزخرفة ، ثم ، بعد عودته الى بغداد ، كأداة تعبيرية . في البداية أتى غرض استعمال الحرف متراوحاً بين أن يؤدي وظيفة شكلية في بناء اللوحة وبين ان يقف موقفاً وسطاً بين الزخرفة والرسم الطبيعي ، ففي لوحته « ثلاث نساء » ـ وهي مرسومة بألوان زرقاء وسوداء ووردية ـ ظهر الحرف وفق شكلين يؤلف الخطوط الخارجية للملامح البشرية ، ويظهر ككلمة مدونة تؤلف طبقة علوية للأشكال المرسومة . انقضت هذه الفترة ليتوقف الفنان أمام الحرف تماماً ، يناقشه لذاته في اللوحة ، مثلا ، في إحدى اللوحات أن يكتب حرفين مفرغين من معناهما لتوظيفهما بشكل تجريدي مع « البيان التأملي » (١٩٦٦) باتت للحرف هوية تجريدية بحتة ، وبات يتعامل معه كعنصر من عناصر « الوصف الشهودي للعالم » ، كما يحب أن يقول . « وهكذا أصبحت الكلمة العربية ، بطبيعة حروفها المتصلة ، هي المعبر للاتجاه صوب المطلق والمجرد . الحرف لم يعد إذن صفة تجريدية لشكل طبيعي أو للون ، بل أصبح كياناً لمعنى الخط وحضوراً أزلياً للشكل ، أي انه صارت للحرف هوية غير مادية » .

توقف أمام الحرف مطولا ، دون ان يرى معناه أبداً في بعض الاحيان ، متأملا شكله واستطالاته . أهمل المدلول في الحرف لصالح الدال ، حتى انه رسمه بواسطة التدرج اللوني فقط ، كما حاول أيضاً أن يفصد طاقاته ومعانيه كحرف مستقل لذاته ، فلم يجد سوى طبيعة اتجاهه أساساً للتعبير عن معناه . في بداية السبعينات يعرض في معرض « تأملات ومعارج » موتيفات أفقية وعمودية ، كان يقصد بها البحث عن أشكال الحروف العربية : في لوحته « معراج » لا يمتلك الحرف ، ولا النقطة ، أي وجود شكلي ، لأن الشكل كان يتحقق من خلال التدرج اللوني ! وفي لوحته « تأمل رقم واحد » يرسم ثلاثة خطوط أفقية ، هي في الواقع بمثابة تلاشي معنى حرف الباء في المحيط .

كيان الحرف ، إذن ، لم يعد لغوياً ، بل بات تشكيلياً صرفاً . وفي هذا المجال حقق آل سعيد أعمالا فنية تمتاز بدرجة عالية من التأمل والتبصر ، قلما عرفناه سابقاً في اللوحة العربية ، التي كانت تزوق أو تنقل ، أي دون أن تعيد النظر بأدواتها الفنية وبموضوعاتها أيضاً . هذا في العراق ، وفي غير بلد عربي . فقد عرف العراق



مثلثاً فنياً ، هو : جواد سليم المبدع ، وفائق حسّن المعلم وشاكر حسن آل سعيد المفكر ، تعدت آثاره الساحة العراقية نفسها .

لم يعد آل سعيد معنياً بالتعبير عن معنى مفيد ، أو بالفن الإيضاحي (مثلما هو عليه أساساً فن الخط العربي) ، بل بات يبحث من خلال الحرف وطاقاته التشكيلية عن « لغة شكلية دنيا » ، اختزالية للوجود . يرى آل سعيد في التشكيل الصرف للحرف ، بغض النظر عن معناه الظاهر ، بُعداً روحياً ، هو البُعد الواحد الذي يصل بين الفنان والرؤية الصوفية . هذا ما عناه بـ « البُعد الواحد » أي انه لم يتحدث عنه بوصفه بُعداً هندسياً ، كما اعتقد البعض ، وإلا لكان ما عناه بالبُعد الواحد هو لوحة ذات بُعدين .

إلا ان آل سعيد ما لبث ان توقف أمام الجدار ، بوصفه شاهداً آثارياً ، وحاملا لكتابات ممسوحة ، مجزوْة ، مقلوبة ، مقروءة أو مبهمة . انه لا يورد هذه الكتابات بصيغتها الكاملة ، ففي عدد من لوحاته نقرأ عبارات مثل : « الخونة » ، « ليسقط الاستعمار » ، « ١٩٤٨ » ... وغيرها من العبارات المحملة بمعانٍ ورموز عديدة ، مستقاة من أيامنا العربية في العقود الأخيرة . إلا ان ما يتوصل إليه آل سعيد في تجريباته الحروفية المختلفة هو بناء لوحة « متوترة » قادرة على إستثارة الرعشة الجمالية فينا . وهذا يعود الى ان حروفه المكتوبة « عصبية الطابع » (إذا جاز القول) ، وتقوم على تضادات لونية موفقة ، خاصة بين الرمادي والاحمر .

آل سعيد لا يسترخي في القناعات الموروثة ، ولا يهنأ للإجابات السهلة ، حتى انه ينجح في إيصال قلقه الإبداعي إلينا . فهو قريب منا ، من معاناتنا وهواجسنا وأسئلتنا ، حتى حين يبدو بعيداً كل البُعد عنا . هو أكثر المسافرين العرب توقاً الى ماضينا ، وأشد الحاضرين العرب توغلا وتجذراً في واقعنا ، إذا كان لهذه العلاقة الصعبة ، المتمزقة ، القسرية أحياناً ، والرومانسية المثالية أحياناً أخرى ، بين ماضينا وحاضرنا ، ان تصوغ هويتنا الثقافية واستقلالنا .

د. شربل داغر

(*) نُشرت هذه المقدمة أول الامر كمقال ظهر في إحدى أعداد مجلة كل العرب . ثم استعدت بعد الاذن من المؤلف في نشرها ثانية فله الشكر والمنّة .



بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد و مدخل

هذه مجموعة من الدراسات القصيرة والتأملات ومعظمها يرد بشكل مقالة . وقد نُشر قسم منها في الصحف المحلية في بغداد وعمان [ما بين ١٩٨٦ و ١٩٩٢] كما أنجز القسم الآخر بشكل محاضرات وبقي قسم ثالث منها وهو غير منشور . على ان تأليفي للكتاب يتم هو الآخر على وفق تصميم مسبق يعتمد على مبدأ (التوليف) بين عدة محاور ، متنوعة الهوية ، وإن كانت الى حدٍ ما موحدة التوقيت . ذلك انها لا تضم (جنساً) واحداً من التآليف من حيث الموضوع ولغة التعبير وإنما اعتمدت فيها على مبدأ (التجميع) وهو النسق الذي حاولت تمثيله في طريقتي عند التأليف فأنا أعد الدراسة الجمالية أو التاريخية وأنظر لعملي الفني والجأ الى إعداد النصوص شبه الحكائية في الوقت نفسه ، تقريباً . لقد حققت ذلك على وفق هاجس معين ألمَّ بي طوال المدة التي أمضيتها في بغداد خلال الحقبة التي عانى فيها العراق من ويلات الحرب والتي استطعنا أن نكشف فيها على قدر المستطاع ما يتطور إليه الفكر العالمي المعاصر . وكنت قد كتبت بعض التأملات في الستينات سرعان ما استعدها بقراءة ثانية في التسعينات وهي جميعها تدور حول بغداد ، ولكن لا تنظيري الفني ولا (حميميتي) لبغداد كان يفسر انهماكي في تلك الدراسات المختصرة التي واكبت اهتماماتي (بالبنى الأسطورية) . وهكذا فان (بنية) هذا المؤلف الجديد بنية واضحة نستطيع أن نصنفها بأنها بنية (تلصيقية أو ترقيعية) ، وانها لم تجيء عفو الخاطر كما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة .

على اني أقر ، مع القارىء الحداثوي ، ان تنسيقي للفصول لم يجيء (توليفياً) بكل معنى الكلمة ، سواء أحدث ذلك عند اختيار عنوان الكتاب أو ما الى ذلك من قيم تصميمية في توزيع الأقسام أو الفصول . ولنقل ان شيئاً من (الخلل المقصود) يعتور بعض أجوائه .. ولكني أصرح له أيضاً اني لا أقر الفكر (ما بعد الحداثوي) في ان أجمع (المتجاورات) من المنجزات .. أجمعها الى بعضها البعض فحسب بحكم (وجودها) وبغض النظر عن التفاوت



بين مستوياتها الثقافية .. اني جمعتها معاً لأني ألفتها معاً فهي صورة لواقعي الفكري لا أكثر ولا أقل . ومع ذلك .. مع اختلاف تلك المستويات من حيث طبيعة الموضوع فهي تحافظ على المستوى العام الثقافي نفسها بنفسها .

يضم الكتاب كما هو مألوف أكاديمياً المقدمة والتمهيد ثم الأقسام الأربعة الاساسية ولكنه بمثل هذه الصيغة يظل مجرد إطار للوحة فنية ، أما اللوحة لذاتها فهي التي يمكننا أن نشاهدها بمعزل عن الإطار .

وعلى سبيل المثال فان المقدمة لم تُكتب من أجل الكتاب بل أنا الذي اخترتها لانها تنم عن نوع من التقديم الاعلامي للمؤلف (قد أتفق وأختلف فيه مع المقدم ولكنه يقدمني بشيء من الغرابة للقارىء) أما هذه الكلمة التمهيدية التي أدونها الان فهي الأخرى أشبه ما تكون بتعريف مسبق في موضوع (التلصيق أو الترقيع التجميعي في فن النشر) ، وهكذا فان هذا التأرجح ما بين الحاجة الى كل من التقديم والتمهيد ، والاكتفاء بالنصوص فحسب هو ما يساهم في تقديم البنية التي أنا بصددها ، والتي يمكن أن تعد نوعاً من زحزحة ذات المؤلف من أجل اكتشاف موضوعيته في التأليف .

ش. ح. آل سعيد



محاور تنظيرية

الخطاب والتأويل في التجذر المكاني

دراسة تنظيرية(*)

(١) التجذر المكاني في المنظور الحداثوي :

يرى بول ريكور في مقاله (الآيديولوجيا واليوتوبيا) موضحاً منهجه في كتابة المقال ـ « سأتبع تحليلا يركز على المستويات المختلفة للظاهرتين (يقصد بهما الآيديولوجيا واليوتوبيا) يبتدأ من المستويات الظاهرة السطحية لكي ينتهي بالمستويات العميقة (قارن العلاقة بين الدوال والدلالة لدى لاكان . الدوال ظاهر والدلالة باطن(١) ـ وسأحاول في تحليلي هذا المحافظة على البنية نفسها أثناء الموازنات بين الآيديولوجيا واليوتوبيا ، لكي أهيء للتفكير في ارتباطاتهما العميقة [راجع الفكر العربي المعاصر (٦٦ ـ ٦٧) ص ٩٠] وسينتهي بعدئذ الى تحليل كل منهما على ثلاثة مستويات ، (تتنافذ) فيما بينها في التعبير عن (معنى) انه [بمقدار ما تدعم الآيديولوجيا وجود المجموعة الإنسانية وتقويه وتضاعفه وتضمن بقاءه واستمراره وبالتالي تحافظ عليه كما هو (....) تكون وظيفية اليوتوبيا هي انتشال الخيال الاجتماعي من داخل الحدود الضيقة للواقع المعيشي وإسقاطه خارج ذلك الواقع » ، [ص ٩٦] وبالتالي تحقيق « التقاطع أو الالتقاء الضروري بينهما داخل الخيال الاجتماعي (...) الذي يقوم على التوتر بين وظيفة الادماج الآيديولوجية وبين وظيفة الهدم اليوتوبية وهو ما يؤدي الى إنشاء مفهوم (التخيل المتعالي) كالذي نادى به (كانت) على أساس التناوب بين (التخيل المصور) أي الذي يعيد تصوير و (التخيل المبدع) أي الذي (ينتج) أشياء جديدة وهكذا يمكننا اعتبار الآيدلوجيا واليوتوبيا شكلان للتخيل المصور والتخيل المنتج » ، (ص ٩٧(٢)).

إن هذا المعنى الذي انتهى إليه بول ايكور هو في الواقع (نقطة انطلاق) لنا في تحديد كل من الخطاب والتأويل عبر التجذر المكاني في الفن وربما سينتهي بنا



الى المعنى العميق للحداثوية في الفن المعاصر فما معنى التجذر المكانيّ (أي التجذر والمكان) من خلال (منظوريهما) الحداثوي ؟؟

■ **التجذر المكاني :** في الواقع مصطلح ثقافي أحاول أن أستخدمه لايضاح معنى التأهل (أو البحث التراجعي في صميم البنية الاساسية أو التحتانية) من أجل استنطاق تلك البنية (وهي مكانية بالنسبة للفن التشكيلي أي ما يمكن تسميته بعالم الأبعاد Dimentions (بُعد .. بُعدان .. ثلاثة .. الخ) وهو سياق في التفكير طرح في الفن التشكيلي منذ ظهور النزعة اللاشكلية (Informal Art) (أو ظاهرة (التجريدية اللاهندسية) المتطورة عن كاندنسكي (= عالم البُعدين المحدد بواسطة (الشكل) أو السطح التصويري) ولسوف يتناهى في معنى (البُعد الواحد) [البُعد الواحد بدوره مصطلح يعني أصغر وحدات (I témes) منظومة الأبعاد] . أو تحوير الشكل ذي البُعدين (الطول × العرض) الى الخط (البُعد الأول لما قبل الشكل [= اليغورية ٢/١] (أنظر مقالنا البيان التأملي ١٩٩٦ ومقالي آخرين) وقد يتمادى في تجذره نحو (النقطة) (أصغر وحدة في الخط نفسه) وهي أيضاً بمعنى انتفاء الأبعاد ـ بشكل فضاء ..

من هنا فان التجذر المكاني بـ (آيديولوجيا) [يقترن أول بأول بـ (اتيوبيا) الإبداع . في أهم مستوى من مستويات (الوجود الفني) وهو السطح التصويري] (المستويات الأخرى) هي المادة الأولية أي الصبغة اللونية والمواد المضافة على السطح ، ثم مستوى التضمين كالملصقات والمرقعات والتجمعات Essemblages والحروف Leteres الخ ... ثم مستوى التنافذ بين المحتوى والشكل أو الدلالة والدلات) والبنية (الاثر الفني ـ النص) . فهنا نشهد في التجذر المكاني (عملية اختزال) [= ما دون الفعل Action وما فوقه] للظاهرة المسطحة (بالنسبة لفن الرسم) في التعامل مع عالم البُعدين [لاحظ نحن الآن عند معنى التطبيق بوصفه حواراً أو هاجساً لخطاب] المكيف لـ (تمثيل) الابعاد الثلاثة ، كالذي تظهر من خلالها المرئيات في الوجود (أو في المحيط) ، الى بُعد واحد ، من أجل (تكييف) المحيط من أجل تمثيل (أو النيابة عن) العمل الفني . وبكلمة أخرى : فان معاملة السطح التصويري (الطول × العرض) بواسطة (البُعد الواحد) أي معنى (الخط) ، الذي لا وجود حقيقي له البتة لانه (تجاور لونين



أو درجتين لونيتين أو مساحتين الخ ..) من شأنها أن تجعل من (السطح) اضافة على عالم (الخط) (= تجعل من المرئي أو المحسوس به بصرياً اللامرئي أو اللامحسوس به) إلا بشكل تخاطري وربما تصوري Imaginatianal) . وباختصار، فهي (تقلب) المعادلة الطبيعية التي محورها السطح ذو البُعدين (= اللوحة) محتوياً البُعد الثالث، أو (وهم) المنظور الجوي Prespective فتجعل من البُعد الاول (وهو بُعد وهمي أيضاً) محوراً للبُعدين أو السطح، إذ هو حقيقة ملموسة حسياً . وباختصار فان (آيديولوجيا) اللوحة المكانية تقلب المفهوم العام للآيديولوجيا فهي (تستبدلها) بـ (اليوتوبيا) ، أو ان اللوحة بواسطة مفهوم البُعد الواحد، (وهو المحور الرئيسي لمعنى الأبعاد المكانية) هي في أول الأمر لوحة غير مرئية (لأن البُعد الواحد نفسه غير متجسد) أو شكلية الخ .. بل حينما تصبح (النقطة) للإحالة من اللوحة الى الجدار أو الأرض والسقف .. وهي حينما تجعل من اللوحة مرجعاً للجدار / المحيط وتجعل من اللامرئي مرجعاً للمرئي تحقق هذا (الاقتران) الآيديولوجي ـ الايتوبي .

ومن هنا فان معنى (التجذر المكاني) عندي . والذي يسنح لـ (خطاب) أي معنى في (الدلالة) تهيئة (دالات) عبر الأثر .. أقول ـ يبدأ (بخطاب) في التقاطع ما بين الذات والعالم في المحيط . فكل مكان يعنى بـ (النص) أو النسيج Texture في اللوحة من حيث مرجعيته في العالم (الكثافي ـ المائي ـ الهوائي ـ الناري) [هناك بالطبع مفاتيح أخرى في التجذر المكاني لدى فنانين آخرين، لكل رؤيته الخاصة به] فهو إذن يصهر (اللون) كمادة عاكسة للضوء (وكل مادة أولية ملونة هي لون سواء أكانت بشكل صبغة معدة للرسم أو مجرد خامة أو مادة أخرى مهما كانت) يصهرها في عالم اللوحة باعتبارها (نصاً أبعادياً) ومادياً (من مادة العمل) ، وهو بذلك إنما يحقق مرجعيته أو بالأحرى (احالة) العمل الفني ـ النص الى مرجع هو العالم ـ وبالمقابل أيضاً فهو احالة العالم ـ المحيط الى كونه نصاً . انها (مرجعية مرجئة) بالأخرى لما بعد ـ النص وليس ما قبله .

وهكذا فان استخدام (مهارات) انتاج النص داخل الاثر الفني كترميز للنص ـ المحيطي ، بواسطة التاثر (أو البايأثر Inter-Trace) أو محاكاة التفاعلات المحيطية المختلفة (= تقاطع قوى الكثافة والسيولة والهبوب والاحتراق) في عالم البُعدين (الجدار ـ الأرض ـ السقف ـ الفضاء) كل ذلك (من تنويع

في السحنة اللمسية ، وهي نقطة الالتقاء بين الذات (= اليد البشرية) والعالم (= اللوحة ضمن المحيط)، أقول : كل ذلك من نتائج خطابية هو ما سيؤدي الى تاويلية العمل الفني للتجذر المكاني ، أي التأويلية .

(فهم ذاتي) للعمل الفني أكثر من كونه (تفسيراً) . ذلك ان هذا الفهم التأويلي سيبقى بمثابة (إعادة) قراءات النص (= تنصيص) من قبل المشاهد وبضمنه الناقد مع الاحتكام الى (مرجعية نقدية) تطال الفنان أيضاً ، بصورة ذاتية صرف . فلا فهم حقيقي لأي نص تشكيلي إذا لم يكن خارج إطار أية مرجعية إلا (الحقيقة) لما قبل الثقافة . (حقيقة الوقوف أمام المحيط أو البيئة التي وقف أمامها الفنان نفسه وقفة تأمل . انه (فهم) بمعنى تأليف وان الخطاب والتأويل ليلتقيان إذن في مستوى (التناص) في اللوحة المكانية وهي تقترح لنا نوعاً من أركيولوجيا المعرفة التشكيلية ، ذلك ان هذا النوع من البحث الذي يجمع ما بين تاريخانية بروديل (في تدوين من عدة زوايا متعددة يندمج فيها الاقتصادي بالسياسي والثقافي والاجتماعي والحضاري والحوادثي وحيث زمن الأفراد هو المدى الفردي وفيه يتجلى الحدثي أو الحوادثي وزمن الجماعات هو المدى الجماعي وفيه يتجلى التاريخ الاجتماعي وزمن العالم أو المدى الشمولي يتجلى فيه التاريخ العالمي » ... أو ما معناه زمن المدد القصيرة والمدد المتوسطة والمدد الطويلة] وبين (آركيولوجية) المنهج الفوكوي ، [بكل ثقله التوثيقي لـ (خطاب) « حاول أن يقترح منهجاً محاكياً دائماً لعلاقات القوى المكونة للمشاهد التاريخية أو الحديثة بصورة عامة » وحيث البحث عن الآثار التي تسبق كل معرفة عنها . وإلا ما قيمة ذلك الأثر الذي نعرفه مقدماً ولماذا البحث عنه إذن إلا من أجل تفجير نظام الإسناد القائم والسائد من قبل في مساحة العلوم الإنسانية ، أو بالأحرى في نص الآيديولوجيا الضمنية التي تبنى وتحرس المشروع الثقافي الاصلي أو في ذلك التاريخوي الذي يسلب التاريخ تاريخاينته » .

■ هذا ما يسمح به المجال لتعريف التجذر المكاني من حيث منزلته من معنى الخطاب والتأويل وبالنسبة لكل من الفكر البروديلي والفوكوي ، في حين يظل هذا (التجذر) بمثابة موقف حداثوي [أي (موقف) إبداعي تجذري للذات المبدعة] .. تلك الذات التي آن لها أن تشهد ذاتويتها وهي تتحول الى موضوعية ذاتية (انقسام الذاتوية الى ذاتيات أصغر فأصغر) وهو ما يهيؤها الى (تحولها) الى (موقف) (ينسجم والتعامل مع (مرجعية الوجود المحيطي أو (العالم

باعتباره مرجعاً تدوينياً) وكأنه (نص تتلاشى أمامه اللوحة لأنها لم تعد تتم
بعد ان أصبح هو اللوحة المنشودة) . وحينئذ بعد ان يتلاشى المحيط نفسه كمر
فكأن اللوحة هي التي تصبح مرجعه الآن . (فإذا كان المشاهد أو المتلقي هوالم
الفعلي للمحيط ، فان الفنان .. هو الذي بين المتلقي والملقى .) وهكذا تتح
(موضوعية) الذات بعد ان أصبحت تلك الذات منقسمة على نفسها .. مفا
الى عدة ذوات تمثل المشاهد .. وبعد ان أصبح العمل الفني (مرجعاً) للمحيط
يتبوأ دور العمل الفني نفسه ـ أصبح هو العمل الفني الحقيقي .

(٢) معنى التجذر في البنية الثقافية(*):

نقول إذن : إذا كان (التجذر) إذن يضمن لنا هذا التبادل في المواقع ف
عنصر زحزحة (للذاتوية) عن مركزها . لأنه بمثابة (منهج) في التوغل دا
النص .. انه تنصيص عمودي (في) جوهر العمل الفني .. في جوهر (البنية
الثقافية له . لقد كان الفن أول الأمر (حواراً) مسطحاً ما بين الذات والعا
فالفنان التشخيصي وهو يحمل تراث التمثيل الكلاسيكي من خلال رؤيته التي تكتن
(بالتموضع) في العالم عبر التشابه الظاهري وإياه سرعان ما استح
الى (تجريد) بعد ان آل به الامر الى محاولة (الانتشار) في نفس ذلك العا
الظاهري والمسطح ، وبعد ان أصبحت (الذات) هي العالم والعالم هو الذات وبا
العمل الفني نفسه وهو لا يزال محتفظاً بالعالم كمرجع تمثيلي . فاللوحة التجريد
رغم ما هو ذهني وليس ما هو مرأي فيها مهما كانت تجريدية هندسية أم لا هندس
تجريدية (لا تشخيصية) أم (شكلية) تظل هي هي اللوحة (الشريحة
الأنموذج للعالم ، ولكن ما سيحدث بعدئذ في استحالة التجريد الى ما بعد التجر
ثم الى هذا المآل في (إختفاء) الوسط الفني بـ (ظهور العالم) بدلا عنه
ما سيخلط أوراق العلاقة بين الذات والعالم (اللوحة التي تمثل الذات والعالم الذ
يمثل المشاهد) وهكذا يصبح (التجذر) اللوحة في العالم الى حد تحقيق المدا
بينهما بمثابة (التنصيص) الذي سيحيل المرجع الى (نص) لا بد له أن يبح
عن (مرجعيته) الاكثر تجذراً في الموضوعية .. في الكون المتسع باستمرار دون
توقف .. وهكذا تصبح البنية الثقافية الآن بمثابة مسرح تاريخ المدد الطويلة في منه
بروديل من خلال احتكام الوجود الفني الى قاعدة جديدة ليست هي العالم المر
(كما التشخيص) ولا العالم المتصور (كما التجريد) ولكنه العالم المعا
نفسه . ولكن من صور هذا التجذر المرجعي ما سوف يحدث كذلك على مستو



(الأبعاد) أيضاً .. فهو عند لحظة غياب الأبعاد (احالة البُعدين الى بُعد واحد والبعد الواحد الى النقطة الكائنة لما قبل البُعد الواحد أي الى الفضاء .) وهكذا سيصبح للوحة (ذات البُعدين) في آخر الأمر دورها الهامشي من عالم مادته الاساسية (الفضاء اللا ـ ابعادي) ، وهو إيذان بظهور (اللوحة ـ اللا ـ لوحة) تصورا من صور (التجذر المكاني) من خلال الأبعاد وليس كمادة العمل الفني (الخامة اللونية) . ولكن لعالم المادة تجذرها أيضاً : ذلك انها كـ (نسيج) [هو مصدر وجود (الدوال) في الأثر الفني وهي في حالة تغير دينامي تجذري] سرعان ما يتضح لنا انها أي (مادة العمل الفني) صائرة الى نشدان معنى (فضائية) وجود العمل الفني المحيطي .. وبمعنى آخر ان تذبذب الألوان ما بين حضورها الفعلي (في) اللوحة وغيابها فيها بسبب تحقيق حضورها في المحيط (وهو مكانها الجديد بعد ان أصبح العالم هو اللوحة واللوحة هي المرجع) هو ما يتيح المجال الى (حضور) التصور لا التمثيل الحسي كأساس جديد في التلوين (ـ كتابة الالوان بدلًا من وضعها كألوان على اللوحة) .

والان : كيف يتحقق كل من الخطاب والتأويل في التجذر المكاني ؟

من منطق الفن الحداثوي المختلط الأوراق سلفاً ، فما يرسم على اللوحة هو كل ما لا يرسم كتصور أو تمثيل . انه تأويلي ، وتأويل ـ خطابي ، لكن التوغل في المكان .. في الأبعاد .. في جوهر البُعد لوحده يبقى الهدف (تقنياً) أما كيف نحلل (الدلالة) دون أن ترسم آيديولوجيا فهو ما يؤلف معنى الايتوبيا .

كما ان مجرد إخضاع فكرة (البُعد) للبحث هو بحد ذاته آيديولوجية . ولكن نقل (البُعد) الى خارج إطار (اللوحة) الى كونه (فضاءً) يمنح عن طيب خاطر اللوحة وجوداً محيطياً .. وجوداً في العالم فهي في الوقت الذي تفقد فيه بنيتها المادية من خلال خصوصيتها (تعثر عليه) في بنية المحيط من خلال نشورها الشمولي أو عموميتها : (لاحظ ان اعتبار الطبيعة عملا فنياً قائماً بذاته في الفكر الإسلامي هو شكل من أشكال هذا النشور .) ومع ذلك يظل مرجع اللوحة (الآن وهي في حالة كونها الجدار أو الأرض) ماثلا في المحيط فنحن لا نستطيع أن نلغي (اللوحة) المرسومة مهما أفلحت في التخلي هي عن (ذاتيها النصية) عند ترميزها بـ(وجودها) للوحة ـ المحيط ، من تفكيرنا وإحساسنا بها إلا انها الآن ستكون في موقف (تنافذ) أو تبادل المواقع مع العالم .. (ولنقل انها الآن بمثابة أصغر (وحدة) بنائية (اللوحة ـ الجدار) فهي ما يمكن أن ينطوي عليه (هذا المع

باعتباره مرجعاً تدوينياً) وكانه (نص تتلاشى أمامه اللوحة لأنها لم تعد تتمثله بعد ان أصبح هو اللوحة المنشودة) . وحينئذ بعد ان يتلاشى المحيط نفسه كمرجع فكأن اللوحة هي التي تصبح مرجعه الآن . (فإذا كان المشاهد أو المتلقي هوالممثل الفعلي للمحيط ، فان الفنان .. هو الذي بين المتلقي والملقى .) وهكذا تتحقق (موضوعية) الذات بعد ان أصبحت تلك الذات منقسمة على نفسها .. مفتتة الى عدة ذوات تمثل المشاهد .. وبعد ان أصبح العمل الفني (مرجعاً) للمحيط أذ يتبوأ دور العمل الفني نفسه ـ أصبح هو العمل الفني الحقيقي .

(٢) معنى التجذر في البنية الثقافية(*):

نقول إذن : إذا كان (التجذر) إذن يضمن لنا هذا التبادل في المواقع فهو عنصر زحزحة (للذاتوية) عن مركزها . لأنه بمثابة (منهج) في التوغل داخل النص .. انه تنصيص عمودي (في) جوهر العمل الفني .. في جوهر (البنية) الثقافية له . لقد كان الفن أول الأمر (حواراً) مسطحاً ما بين الذات والعالم . فالفنان التشخيصي وهو يحمل تراث التمثيل الكلاسيكي من خلال رؤيته التي تكتفي (بالتموضع) في العالم عبر التشابه الظاهري وإياه سرعان ما استحال الى (تجريد) بعد ان آل به الأمر الى محاولة (الانتشار) في نفس ذلك العالم الظاهري والمسطح ، وبعد ان أصبحت (الذات) هي العالم والعالم هو الذات ويقي العمل الفني نفسه وهو لا يزال محتفظاً بالعالم كمرجع تمثيلي . فاللوحة التجريدية رغم ما هو ذهني وليس ما هو مرأي فيها مهما كانت تجريدية هندسية أم لا هندسية تجريدية (لا تشخيصية) أم (شكلية) تظل هي هي اللوحة (الشريحة) الأنموذج للعالم ، ولكن ما سيحدث بعدئذ في استحالة التجريد الى ما بعد التجريد ثم الى هذا المآل في (إختفاء) الوسط الفني بـ (ظهور العالم) بدلا عنه هو ما سيخلط أوراق العلاقة بين الذات والعالم (اللوحة التي تمثل الذات والعالم الذي يمثل المشاهد) وهكذا يصبح (التجذر) اللوحة في العالم الى حد تحقيق المدافع بينهما بمثابة (التنصيص) الذي سيحيل المرجع الى (نص) لا بد له أن يبحث عن (مرجعيته) الأكثر تجذراً في الموضوعية .. في الكون المتسع باستمرار دونما توقف .. وهكذا تصبح البنية الثقافية الآن بمثابة مسرح تاريخ المدد الطويلة في منهج بروديل من خلال احتكام الوجود الفني الى قاعدة جديدة ليست هي العالم المرئي (كما التشخيص) ولا العالم المتصور (كما التجريد) ولكنه العالم المعاش نفسه . ولكن من صور هذا التجذر المرجعي ما سوف يحدث كذلك على مستوى

(الأبعاد) أيضاً .. فهو عند لحظة غياب الأبعاد (احالة البُعدين الى بُعد واحد والبُعد الواحد الى النقطة الكائنة لما قبل البُعد الواحد أي الى الفضاء .) وهكذا سيصبح للوحة (ذات البُعدين) في آخر الأمر دورها الهامشي من عالم مادته الأساسية (الفضاء اللا ـ ابعادي) ، وهو إيذان بظهور (اللوحة ـ اللا ـ لوحة) كصورة من صور (التجذر المكاني) من خلال الأبعاد وليس كمادة العمل الفني (الخامة اللونية) . ولكن لعالم المادة تجذرها أيضاً : ذلك انها كـ (نسيج) [هو مصدر وجود (الدوال) في الاثر الفني وهي في حالة تغير دينامي تجذري] سرعان ما يتضح لنا انها أي (مادة العمل الفني) صائرة الى نشدان معنى (فضائية) وجود العمل الفني المحيطي .. وبمعنى آخر ان تذبذب الألوان ما بين حضورها الفعلي (في) اللوحة وغيابها فيها بسبب تحقيق حضورها في المحيط (وهو مكانها الجديد بعد ان أصبح العالم هو اللوحة واللوحة هي المرجع) هو ما يتيح المجال الى (حضور) التصور لا التمثيل الحسي كأساس جديد في التلوين (= كتابة الألوان بدلًا من وضعها كألوان على اللوحة) .

والآن : كيف يتحقق كل من الخطاب والتأويل في التجذر المكاني ؟

من منطق الفن الحداثوي المختلط الأوراق سلفاً ، فما يرسم على اللوحة هو كل ما لا يرسم كتصور أو تمثيل . انه تأويلي ، وتأويل ـ خطابي ، لكن التوغل في المكان .. في الأبعاد .. في جوهر البُعد لوحده يبقى الهدف (تقنياً) أما كيف تتحقق (الدلالة) دون أن ترسم آيديولوجيا فهو ما يؤلف معنى الايتوبيا .

كما ان مجرد إخضاع فكرة (البُعد) للبحث هو بحد ذاته آيديولوجية . ولكن نقل (البُعد) الى خارج إطار (اللوحة) الى كونه (فضاءً) يمنح عن طيب خاطر اللوحة وجوداً محيطياً .. وجوداً في العالم فهي في الوقت الذي تفقد فيه بنيتها المادية من خلال خصوصيتها (تعثر عليه) في بنية المحيط من خلال نشورها الشمولي أو عموميتها : (لاحظ ان اعتبار الطبيعة عملا فنياً قائماً بذاته في الفكر الإسلامي هو شكل من أشكال هذا النشور .) ومع ذلك يظل مرجع اللوحة (الآن وهي في حالة كونها الجدار أو الأرض) ماثلا في المحيط فنحن لا نستطيع أن نلغي (اللوحة) المرسومة مهما أفلحت في التخلي هي عن (ذاتيها النصية) عند ترميزها بـ(وجودها) للوحة ـ المحيط ، من تفكيرنا وإحساسنا بها إلا انها الآن ستكون في موقف (تنافذ) أو تبادل المواقع مع العالم .. (ولنقل انها الآن بمثابة أصغر (وحدة) بنائية (اللوحة ـ الجدار) فهي ما يمكن أن ينطوي عليه (هذا المعنى

الذي يشابه الى حد بعيد ، إن لم يكن ممثلا له ، تلك (المنهجية) التي أحقق فيها مثلا كيف ان توصلي الى أسلوب (لا ـ شكلي) منذ بداية خروجي على التجريدية (بل تجاوزي إياها) هو أيضاً ، أخذ بشريحة معينة من لوحة تجريدية واعتبارها لوحة جديدة .

ولكن المنطق الحداثوي منطق تدميري : تدمير الآيديولوجيا واليوتوبيا على السواء على مذبح موضوعية حياة (الاثر الفني ـ النص) فهو بمثابة التقاطع أو الالتقاء الضروري بينهما داخل الخيال الإجتماعي . حيث ان الأمر يبدو وكأن هذا الخيال يقوم على التوتر بين وظيفة الآيديولوجية وبين وظيفة الهدم اليوتوبية . ان هذا الخيال الاجتماعي لا يختلف كثيراً من حيث الأساس عن ما نعرفه عن التخيل الفردي .. إلا ان التدمير الحداثوي مع ذلك هو تدمير الذاتوية ذلك لأن كلًا من الآيديولوجيا واليوتوبيا ينبثق من (الذات) في حين ان الموضوعية تبقى وكأنها الجانب المغاير لهذه الذات .. وبتعبير آخر ، فان تدمير الآيدولوجية بواسطة اليوتوبيا هي نزعة (موضوعية) تماماً كما تدمير اليوتوبيا بواسطة الآيديولوجية .. ومن هنا فان ايتوبيا التجذر المكاني في الفن (تجاوز الواقع التصويري) المتمثل في عالم البُعدين نحو البُعد الواحد) لم يقابله سوى آيديولوجية الذات في جوهر (مكانيتها) في جوهر البحث في معنى المكانية عبر الفن التشكيلي بصورة هي أكثر توغلا من ذي قبل .. وهكذا يتضح لنا شيئاً فشيئاً ان (فحوى) التجذر المكاني ، كأي فحوى أخرى ذات طابع مشروعي (من مشروع) وكأي أسلوب أو نزعة أسلوبية ، تنبثق من التقاء كل من آيديولوجيا (الرؤية) لدى الفنان وايتوبيا (الإبداع) في ذاتية الشعور بالفعل وهو في كيانه الموضوعي .. ففن الرسم كالفن الموسيقي لا يمكن المتلقي إلا من (مفصله) الذاتوي المتموضع من خلال (الاداء) أو (تقنية) الحضور في الفن بواسطة (الانجاز) . كما ان هذا الحضور سيظل أقرب الى (آنية) المثول في صميم القيم التقنية (مهارة التنفيذ وليس مشروعيته أو ضرورته) ، وهي (تقنية) لا تعبيرية ولا رؤيوية .. حتى ولا أسلوبية ، وذلك لأنها بطبيعتها تنشد (التجذر) في معاني البُعد المكاني أو (انسلاخ) الذات عن ذاتيتها من خلال امتلاكها موضوعيتها عبر الآخر . ولنقل ان طبيعة الرسم كفن تشكيلي (يتعامل مع المكان ويعيش بواسطته تفترض بصورة مسبقة هذا (الجذر) .. وما النزوع (التقنوي) سوى المنفذ المشروع لهذا التجذر بينما يصح الانتشار أو التسامي وهو الطرف المقابل للتج

أن يكون المنفذ ـ وبواسطة الوعي التقنوي أيضاً ـ الى إشراق الذات في ذاتويتها بل استهلاكه لكي تنقلب الى ضدها (نحو الوعي الصوفي عند السماع) . فكل من الرسم والموسيقى منفذان الى تدمير الذات ولكن عن طريقين متغايرين ..

وما دمنا بصدد تشخيص (الوعي التقنوي) كمقاربة لكل من الخطاب (من جانب الفنان والآيديولوجيا) والتأويل (من جانب المشاهد واليوتوبيا) فان(*) تجربة الفنان المكاني تبقى تجربة (تنظّر) لتقنيتها ، أي (تطمس) رؤيتها في (اختزاليتها) التقنوية (وربما تحث في طريقها كل القيم الفنية الأكاديمية وهذا هو سبيلها الوحيد للنشور) من أجل ديمومة تجذرها المكاني ..

واليوتوبيا الآيديولوجية تلك إذن أخيراً غاية فحوى الخطاب والتأويل في التجذر المكاني وانه لحضور في معنى (البُعد) وهو استحالته الى : (قبل البُعد) الى زمان آني .

(*) نُشر القسم الأول من هذه الدراسة في صحيفة القادسية في ٣١/كانون الاول ، ١٩٩١ .

(*) نُشر هذا القسم من الدراسة في صحيفة القادسية في ٢١/كانون الثاني ـ ١٩٩٢ .

(١) مجلة بيت الحكمة ـ ع (٨) ، ١٩٨٨ ـ انيكالومير (استعمال لاكان للمعطيات اللسانية [ص ٨٠ ـ ١١] .

(٢) للآيديولوجيا كما يصفها بول ريكور ثلاثة مستويات هي [التشويه ـ التبرير ـ الادماج] (راجع مجلة الفكر العربي المعاصر (٦٩ ـ ٦٧) مقال بول ايكور (الآيديولوجيا واليوتوبيا) ، كما ان للاتيوبيا كذلك ثلاثة مستويات تقابل الآيديولوجيا وهي [مغايرة الوجود ـ رفض وتجاوز ـ الكل أو اللاشيء] . المصدر نفسه .



اشكالية تأويل - خطابي للمؤلف

« حينما يصل العارف في تأويله مستوى مَنْ يقول (ومن أساتذتي حجارة أو هرة أو حصان أو ظل جدار) يصح لزاماً عليه (صدق النية ورهافة الاخلاص) » تنصيص على نص محيي الدين بن عربي .

التنصيص :

أنا الآن في سياق قراءة ما لعمل فني (لغوي) كنت (مؤلفه) وهذا يعني اني سأحاول أن أقوم بدور المتلقي (المرسل إليه) ازاء خطاب (مُرسل) كنت ممثله . ان من بديهيات (الاتصال اللغوي ـ بكل الانواع) أن يكون هناك (مُرسل ومرسَل إليه ورسالة) . المرسل هو المؤلف (مؤلف الخطاب) والمرسل إليه (هو السامع أو قارىء الخطاب) . أما الرسالة فهي (الأثر الفني) لذاته (= الكتاب ـ اللوحة ـ القطعة الموسيقية ـ المسرحية الخ ..) . لكن ما أحاول أن أنجزه الآن هو ان [أتخذ دور المرسَل إليه أنا المُرسل ، من حيث (انهماكي) في فك لغز الرسالة .. تلك التي كنت (مؤلفها) فأصبحت (قارئها) .] وهي بالطبع أشبه ما تكون بـ (عملية ذاتوية : موقف (الملقي) يلتقي بموقف (المتلقي) . أما بالنسبة لحالتي (أنا) فسوف يتم الأمر بصورة يتبنى فيها (مؤلف) الخطاب موقف (المؤول له) ولكن دون ما (انفصال) عن المؤلف . ومن هنا طبيعة [الاشكالية] التي أعانيها (أنا) كمَنْ [يحاول أن يظل (ذاتياً) في نفس الوقت الذي يعامل فيه النص (موضوعياً)] أي النص الذي يتضمنه (أثر) اشترك في ظهوره للوجود (المؤلف) بالاضافة الى مَنْ ساهموا في ذلك ، وفي انتاج (مطبوع) : (الخبير) الفكري الذي قدم للمؤلف واقترح نشره و (المصمم) الذي اقترح شكل المطبوع و (الطباع) و (المصحح) اللذين ساهما فيه الخ .. وبكلمة أخرى انه ذلك (المؤلف) الشمولي الذي يتجاوز (النص الخطابي) الى (النص الخطابي الشكلي والمقروء معاً) .

أنا إذن أدرك (انفصالي) عن الأثر الفني (ومن خلاله التنصيص على النص



أي تنصيص القارىء الذي هو أنا) عنه كأثر فني أنا مؤلفه أيضاً . مثلما أدرك (اتصالي) بالاثر الفني المطبوع (وكأنه من تأليف كائن آخر سواي) ، وكمطبوع مستقل بوجوده . أليست هي عملية تفاني أخرى أعيشها ؟!.

من هنا كان عليّ أن أدرك مسبقاً طبيعة (مسؤوليتي) في تفسير عمل فني كنت قد أنجزته كمدون (= مخطوط فحسب) ومنذ ثلاثين عاماً . ثم أرجأت نشره كمطبوع حتى عام ١٩٧٥ ، أي قبل عشرين عاماً (هناك إذن مسافة عشرة أعوام بين التأليف والنشر تظهر حينما أقوم بقراءة لكتابي . فها أنا إذا أقرأه بل أستقرؤه اليوم في عام ١٩٩٢ ، وهذا يعني اني أحاول أن أستخدم ثقافتي الراهنة (لقراءة) تلك الثقافة التي نمت وتطورت ، وهي كاي (ثقافة) لا يمكننا فهمها دون ان نتأملها وهي في حالة حركة مستمرة أي بحساب المدة الزمنية التي تستغرقها أو التي (استغرقتها وما زالت) . فهي ثقافة فهم وتفسير ؛ وقراءة نص هو الآخر ديناميكي بمقدار حجم العلاقة التي يكونها مع القارىء . وبالنسبة لي : (القارىء) الذي يصنع في حسابه كل التحولات الثقافية والنفسية التي عاناها . وهكذا يصبح (التنصيص) أو استحداث نص جديد على نص قديم (اشكالية) لا بد منها . وعلى حد قول (رولان بارت) ساحاول أن أحقق (موت المالف :ـ موتي ، لحساب حياة القارىء (حياتي الجديدة أثناء القراءة) . وحسبي هنا أن أدرك (بعمق) أهمية تارجحي أو (انزياحي) الذاتي ازاء الموضوعية :ـ موضوعيتي أنا من جهة وموضوعية ذلك (الاثر) الذي لا يزال يحتفظ بوجوده الشكلي والثقافي وكأنه (شظية أو لقية أثرية) التقطناها من موقعها .. وعلينا أن نقرأ (فيها) كل الثقافات والذهنيات التي تطورت خلالها من جهة أخرى . هذا فضلا على ما تراكم عليها من زيادات :ـ [هناك آثار اتضح مثلا انها (مرممة) عبر العصور أو استؤنف تشييدها أو انها نسبت لغير مؤسسها الخ ..] .

هكذا إذن ، تصبح عملية [(إعادة تأليف النص) من قبلي ليكون تأليفاً لنص سبق لي أن ألفته (كأثر فني) ومن خلاله] ـ وما هذا الاثر الفني سوى الكتاب بكل بنيته الشكلية والماهوية معاً ـ أقول : تصبح عملية تأليف (خطاب تأويلي) من قبلي ، بمثابة مدخل لتفسير معنى (الحرية في الفن) ـ وهو موضوع الكتاب ـ تفسيراً اشكالياً ، أي تفسيراً يجمع ما بين (حرية المبدع) و (حرية المتلقي :ـ القارىء ، المشاهد الخ ..) تماماً كما لو اني أوزع اهتمامي أثناء قرائتي لنص مدون



وأنا أنظر أحياناً الى موضوع آخر أو أقرأ في الوقت الذي أسمع فيه أصواتاً موسيقية . انها في الواقع عملية (مزدوجة) وذلك هو جوهر الاشكالية التي أشرت إليها .

التوثيق :.

منذ البداية ، يظل الاهداء بصيغة (الى روح جواد سليم) نوعاً من التواصل الفكري ، يستدر لدى القارىء مدى تقييمي لهذا الإنسان / الفنان وكأنه هو النموذج الممثل لـ (حرية الفنان) . لكن للقارىء كذلك (فهمه) الشخصي لمعنى (الاهداء) التقليدي . لماذا مثلا استخدمت كلمة (روح) بدلا من حذفها بحيث يقرأ الاهداء (الى جواد سليم) فقط ؟ فهل ان ورود كلمة (روح) تعني كونه ميتاً أم انها تعني وجوده الروحي أو الثقافي الى حد التجريد وليس وجوده الإنساني أو الإجتماعي أو الفردي فحسب ؟! أما بالنسبة لاقتباسي مقولة (الصوفي ابن قضيب البان) وهي مستل من كتاب (المواقف الإلهية) [نشره د. عبدالرحمن بدوي في كتابه (الإنسان الكامل)] فمن باب انتهاجي ، خاصة في القسم الخاص بالنظرية (أو نظرية التعبير الحيوي) منهجاً مماثلا . ذلك ان مقولة ابن قضيب البان (عاش في القرن الحادي عشر الميلادي) إذا صدق ظني هي منهجية (معراجية) : تمثل نوعاً من التصعيد الروحي للنفس البشرية من مستوى النفس الأرضية « ولقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم (أي كخلق آدم في الجنة) ثم رددناه أسفل سافلين (أي إنزاله الى الأرض) » الى مستوى النفس المطمئنة في أعلي عليين « أيا أيتها النفس المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتيُ » . انها بالطبع توازي معنى [الشريعة ـ الطريقة ـ الحقيقة] في الفكر القادري أو فكرة الإنسان الكامل كالتي تحدث عنها عبدالكريم الجيلي في أعقاب محيي الدين بن عربي في كتابه « الإنسان الكامل في معرفة الأواخر الأوائل » .

إذن فان (المقامات ـ الحالية) لدى ابن قضيب البان تبدأ من النفس :ـ « أول ما أسلم له التصريف في (قطر) نفسه حتى يبلغ الأشد » (ص ـ ١) يلي ذلك القطر الذي هو أوسع من ذي قبل فهو إذن يمثل الأقاليم : « ثم أسلم له ما وافقه من أقطار الأقاليم » (الصفحة نفسها) يليه أيضاً قطر الأرض هو أوسع من الأقاليم « ثم يسلم له الأرض » ثم قطر الملك والملكوت معاً « ثم يجمع له الملك ، الملكوت .



وذلك هو النائب الرحماني » .

نحن الآن إذن ازاء عدة محاور (اشكالية : أي كونها تجمع ما بين الحال والمقام) وبذرتها [أو نقطة تواصلها جميعاً هو (القطر)] وهذه المحاور هي :

١ ــ النفس (الذاتية) (ما توازي من منظور أسطوري معنى آدم ـ حواء) .

٢ ــ الاقاليم (الذات العليا) [وهي ما توازي خلق مردوك] .

٣ ــ الأرض : (اللا ـ ذات) [كما آيا ـ انكي] إله الماء ـ الأرض .

٤ ــ الملك : (ما قبل الموضوعية) [كما انليل يتوسط السماء والارض] .

٥ ــ الملكوت (الموضوعية المطلقة) [كما آنو] رب الأرباب .

على ان (اشكاليتها) الجوهرية هي ما يحتويه النص من إشارة الى :

« ثم يجمع له الملك والملكوت وذلك هو النائب الرحماني » بمعنى المثول في (البرزخ) ما بين الذاتية والموضوعيـة وهو مـا يوازي معنى (الملـك والملكوت) ، لا من حيث معنى كل منهما بل من حيث (تجاورهما) . لقد كان تصنيفي (لمقاماتي ـ الحالية) في القسم الثاني من الكتاب كالآتي (= مماثلا للتصنيف ابن قضيب البان ولكن في موضوع الفن) .

١ ــ التجاوز : (المنطلق) [= الحركة من الثبات] .

٢ ــ الشعار : (الهاجس المستمر للتجاوز) .

٣ ــ الإنكار : (رفض الثبات في المستوى الجديد من أجل مستوى أعلى) .

٤ ــ الرؤية : (وضوح المستوى الجديد) .

٥ ــ الوهج : (النشوة بالمستوى الجديد) .

أي كأن امتلاك الفكر والخطاب الفنيين بمثابة محاولة للوصول الى معنى (النائب الرحماني) ، معنى ان يصبح الفنان هو الإنسان الكامل (قطب الشأن الإلهي وغوث الزمان الإلهي) وليس هناك إلا فناناً واحداً هو المبدع .

إن معنى الرؤية يمتزج بالوهج تماماً كاشكالية (الملك ـ الملكوت) ، بالنسبة لمعنى الإنسان الكامل : ـ إنسان قطب الشأن الإلهي وغوث الزمان الآني . إلا انها اشكالية تخص العمل الفني لا الذكر الإلهي . وهكذا يصبح لاستشهادي بـ (مقولة) وردت في كتاب (المواقف الإلهية) ما يؤيد ، ويرفد معاً ، معنى



(فصول) نظريتي في الفن الحيوي .

لا بد لي أن أذكر في سياق (التوثيق) أيضاً معنى (اقتباسي) لمقولتين هامتين أخريين هما مقولة الفنان السويسري پول كلي : « على الإنسان أن يتبع ما يوحي به قلبه » ، ومقولة الفنان الروسي كاندنسكي : « لكل فترة حضارية فنها الخاص بها ، وهو لا يتكرر البتة » - (ص ١١) . فهما يوثقان بدورهما لمعنى كل من الحال والمقام أي (الآن) و (التطور) . وهو ما افترضت ان أعالج من خلاله أحكام التفاني فيما بينهما ، وعبر (الفصول) الخاصة بالقسم الثاني من الكتاب ، أي اشكالية العلاقة بين معنى (التجاوز) كمطلق نحو نهاية ما .. كبداية زمان تطوري ، ومعنى الرؤية - الوهج ، كاستقرار في سياق ذلك الزمان ولكن من خلال (آن - زماني) .

ترى ، هل يتضح الآن احتكامي (لهاجس) في معنى (الرؤية والوهج) على الأخص ومعنى التمرحل الإبداعي معاً ؟؟ هل أستطيع أن أصرح بأن عملية التعبير الفني كـ (فعل) هي أيضاً استمرارية تأمل معنى الفعل كـ (فكر) ؟؟ [كانت إحدى تلميذاتي التي تحتج على استخدامي كلمة (هاجس كامكان لوجود) . ولكن هاجسها في هذا الاحتجاج أصبح موحياً لي بأني على وشك أن أحتج بفوكو] .

من القيم الوثائقية أيضاً مغزى ان أذكر في مقدمته ، أي ما دونته أنا تمهيداً للكتاب ، عن أهمية التنظير الفني (السطر - ١) ، وأهمية [تخلفي ، آركيولوجياً عن مواقعي الإنسانية - الذاتية (سطر ١٠ - ١١) أو استبدالها بمواقف إنسانية - موضوعية . ثم (مغزى) إرجاء نشري لمؤلف آخر مكمل بشكل ما لـ (كتاب الحرية في الفن) وهو الذي أسميته بـ (رسالة في أسرار الفن اللا - إنساني) قلت في المقدمة : « ان هذا الكتاب الذي ظل طي الإهمال طوال ثلاثة عشر عاماً ، أي منذ عام ١٩٦١ هو في الواقع ثمرة خروجي من الشرنقة . فأنا أعترف الآن كم هي مضيئة كل تلك المحاولات التي يحاولها الفنان من أجل الاحتفاظ بأصالته ، وكم هي ثقيلة كل تلك المسؤولية التي تقع على كاهل إنسان يحقق إنسانيته . بل كم هو فادح ثمن رفض كل تلك العلائق التي نشأ عليها المنتمي وترعرع ثم اكتشف نفسه شيئاً فشيئاً بعيداً منها » (سطر ١٥ - ١٦) . إن مغزى إرجاء نشر المؤلف الثاني يتفق بالطبع ومدى فهمي لـ (واقع الفكر التشكيلي) ، في العراق في حينه . وإذا صدق ظني فانه كان سيكون مغامرة لو نُشر وقتئذ . [كنت

لقد توقعت ذلك . وقد أيدته مقدمة الخبير الفكري الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا بقوله :
« لا بد من الاعتراف ان المرء يجد شيئاً من الصعوبة في الوصول الى حكم نهائي على هذا النوع من الكتابة التي تتراوح بين الحدس والمنطق تراوحاً لا يسعف القارىء في تتبع نمو الفكرة على نحوٍ متماسك متنامٍ » ثم يخرج بنتيجةٍ ما :
« ولشدة ما فيها من (إنسانية) يجعلها الكاتب من حتميات الخلق الفني فان القارىء لا بد أن يخرج منها معترفاً بأن قد [لا يفهم] أحياناً ما يقوله الكاتب » . لقد أصبح (عدم الفهم) بالطبع سبة في عصر لا زال يعتبر العمل الفني فيه ميداناً للإدراك ليس لاكتشاف الجمال . وما جمال المقولة إلا أن نستهدف الصدق فيها : صدقها وصدقنا . إن الوضوح وعدم الوضاح كلاهما من وسائل الطرح اللغوي .. أما (الاثر الفني) نفسه كتاباً كان أم لوحة فنية أم قطعة موسيقية فسيبقى (سراً) مغلقاً ينتظر مَنْ يستطيع أن يؤوله (:ـ يفهمه بمعنى يستوعبه ويفسره بمعنى يستقصي فيه أصوله) فحسب : كلاهما أسلوب مألوف لا بد من تجاوزه ـ الوضوح وعدم الوضوح كالتشخيص والتجريدية في الفن ـ

تلخيص تأويلي :

في القسم الأول من الكتاب وهو بعنوان [بحث في الأبعاد الفنية] أتناول منذ البدء (العلاقة) بين العالم الخارجي (أي ما يحيط بالإنسان من واقع محيطي إنساني وشيئي وفضائي) وبين العالم الخاص بالعمل الفني أي (الأثر الفني) . ثم أتحدث عن (اشكالية) الإحالة ما بين العالمين فيما يتعلق خاصة بالأبعاد (العالم الواقعي ذو ثلاثة أبعاد والعالم الفني (اللوحة مثلًا) ذات البُعدين) . كما ان هناك (الكون والفراغ والحركة) بمثابة (المحاور) المشتركة ما بينهما ، ولكنها تختلف بالطبع تبعاً لخاصية كل منهما . كيف إذن يستعيد العالم الفني من جديد صلته بالعالم الواقعي بعد ان فقدَ القرينة الأولى التي بدأت بثقة وبرسوخ منذ عصر النهضة الأوربية (رينسانس) في القرن الخامس عشر وهي إمكانية (محاكاة) العالم المرئي بوسائل وهمية تعتمد على (الحقيقة البصرية من لون ومنظور جوي وعناصر أخرى مشتركة) : إمكانية تشخيص الملامح ؟؟

لقد اتخذ البُعدان الطول والعرض منطلقاً لممالئة السطح التصويري (وهما بُعدان حقيقيان) ولكن هل كان البُعد الثالث (أو العمق) بُعداً حقيقياً في اللوحة كما هو شأنه في الواقع ؟؟ (الوهم) إذن يبنى واقعية اللوحة الواقعيّة . فليستساغ (الوهم) من جديد وبصيغ جديدة في استعادة الوعي بالعالم . بيد انه (الآن)



عالم شمولي (شمولية الكون والفراغ والحركة) . وهكذا يصبح (إنسان) العالم المرئي هو (الكائن الخليقي) للعالم الأبعادي ليختزل وجود الملامح التشخيصية الى وجود (الحجيرة) كعنصر مشترك في كل المخلوقات ويضمنها الإنسان (أو في الأقل لترسم الملامح وهي في حالة اهتزاز يستطيع أن يشع بمعنى هذا الوجود المشترك) .

الإنسان : موضوع العمل الفني هو [إنسان ← خليقة ← حجيرة] وهذا هو المحور الآني الجديد للأبعاد (ليكتشف البُعد الواحد كبديل للأبعاد الثلاثة) عبر (النزعة الاختزالية لمعنى الوجود الإنساني) .

ولكن الإنسان كموضوع للرسم أيضاً هو الكائن (الفردي ← الإجتماعي ← العالمي ← وأخيراً النموذجي) هنا نستطيع أن نحور الإنسان الذاتي الى موضوعي مستغرقين فيه كل (الأقطار) التي تطور فيها تطوراً عضوياً [من الحجيرة الى الكائن ← الطفل ← المراهق ← الشاب ← الشيخ ⟷ المرأة ⟷ الرجل] ومن الكائن الى الكينونة .

أما في القسم الثاني من الكتاب وهو بعنوان (نظرية في الفن الحيوي) فنحن تماماً عند معنى (المقامات - الحالية) الى (اشكالية) انطواء الفكر على الممارسة والممارسة على الفكر . ولكن ستنوع هذه الاشكالية بتنوع (الفصول) فالتجاوز (= الانطلاق من مستوى الى مستوى آخر) سيبقى باعتباره (دينامية الوعي الفني) للفنان ، حيث (الحرية) مفتاحه السرمدي . أما الوعي نفسه فهو كما في النص « مغزى المحتوى والشكل على السواء » - (ص ١٥) وهو في حالة تأنسنه فعلياً « الحرية .. حيث الإنسان هو الحرية » - (ص ١٦) وبالتالي فان صيرورة هذه الأنسنة ديناميكياً تظل هي التجاوز باستمرار (من والى) : - « كما ان مغزى كياني الإنساني هو التخلص باستمرار من (قيم) تبدو بالية وعلى الدوام كيما تستبدل بقيم جديدة » - (ص ١٧) فان مغزى كياننا الإجتماعي سيتم عند تحررنا من آيديولوجية عبر آيديولوجية أخرى وتلك هي (اشكالية) التجاوز لدى الفنان . أتراه سيرفض كل المعاني البورجوازية والاشتراكية والقومية من أجل نقاوة (موقف) يستطيع أن يمنحه حريته الإبداعية ، وفي لحظة الإبداع الفني ؟؟ أم تراه سيقبل بها كنظرة مسبقة تبرمج له معنى الفعل الفني ؟؟ أما من الناحية الإنسانية فسوف يتساءل ولو بواسطة المفهوم السياسي : « ان مشاعر شاب خائب الظن بالثقافة المتخلفة والتقاليد والعادات ، خائب الظن



بالحضارة الأوربية وبالاشتراكية ، وغير مقتنع حتى بخلاصه ، لا بد أن يبدأ من جديد باستمرار . ومن هنا كانت فحوى وعي المتجاوز هو البدء من جديد أبداً »(*) - (ص ١٨) . ذلك ان غاية هذا البدء هو اكتشاف نوع من الوعي الثقافي الذي « يتجاوز فيه الإنسان كل ما هو زائف (أو لا جدوى فيه) نحو ما هو طبيعي » - (ص ١٨) وخلاصة هذا المفهوم الطبيعي هو مما تعرفه هذه الجملة :- « ليس من المهم أن أرسم محتوى ما أو شكلا ما (كما يرد في النص ان أجدد في شكلٍ ما) المهم هو أن أكون إنساناً حراً حينما أرسم . وحينئذ سأستحضر في لحظة واحدة دهوراً بأكملها . وستكون شاهدة على عملي البسيط (لطخة) من الألوان والخطوط » - (ص ١٨) . ترى كيف ستستخدم (اللطخة) في سياق (التجاوز) إلا من خلال (المفارقة) التي تحدثها إحالة (الشكل) المرئي الى شكل يعكس لنا وجودنا ؟.. الى كل الإحالات الممكنة للأشكال عبر (التجاوزات الإبداعية الممكنة) بدورها . لأن اللوحة لا نهاية لعمرها . فالوعي الدينامي إذن هو وعي تجاوزي « انه التشابك بين الفعاليات الإنسانية معاً من أجل التعبير عن الشخصية (أي الشخصية المبدعة - في لحظة ما) - (ص ١٩) .

وفي الشعار ، (تلك اللافتة التي تظل هاجس المتجاوز ، يقرؤها في كل حين من أجل إبداعه) يمهد أولًا للعمل الفني بكونه « سلسلة حضورية زاخرة بشتى الاتجاهات (الطولية والمستعرضة والعمودية) للوعي . إذ ليس من حدود بينهما في الواقع » - (ص ٢٢) . وما هذه الاتجاهات سوى دعوى كل من (الخط والشكل واللون) في التنافذ عبر (الوعي) :- [العمودي للخط والمستعرض للشكل أما المتعمق فللون باعتبار ان الخط يمثل الامتداد والشكل يمثل الانتشار أما اللون فيمثل التراكم] . على ان هذا (الوعي بالحرية) كما سبق ان ذكرنا في الفصل المتعلق بالتجاوز سوف ينتهي الى « التعبير » فهو « تحقيق الوعي وتجسيده ، كما ان الانفعال هو للسلوك الغريزي . فما يعبّر عنه الفنان على الدوام لن يتقيد بأي وعي مسبق . بل انه ليس من وعي متقدم (بالمقابل) على تعبير بدوره . الوعي والتعبير (مهما تقدم أحدهما الآخر) متعاصران » - (ص ٢٢) . مع ذلك فقد يكون التعبير بمثابة « التقاء كل من الوعي والاداء » - (ص ٢٣) :-

---

(*) كمركبة ينطفىء محركها بمجرد اشتغاله فيعاد تشغيله من جديد وهو كما يرد ذكره في كتاب الإنسان الكامل في الإسلام للدكتور عبدالرحمن بدوي: عبدالقادر بن محمد أبي الفيض المولود بحماة سنة ٩٧١هـ والمتوفى بحلب سنة ١٠٤٠هـ [ص ١١٣] .



الوعي كـ (هاجس امكاني) وا لاداء (كعمل وجودي) . وهكذا يأتي الاداء في منتهي المطاف طرفاً في معادلة ما بين الفكر والتطبيق (الفكر كوعي والاداء كتطبيق) . أما ما بين هذه المعادلة فهو التعبير . هنا يتبوأ (الشعار) مكانته المتجددة :ـ « فمن أجل وعي دينامي لا بد من تعبير دينامي . أو ان الشعار ينص على دينامية التعبير ، بمعنى انه يضطلع بتحطيم كل عقبة تعترض سبيل الحرية الإنسانية ـ وانها لعبادة صامتة تنشد غايتها أبداً » ـ (ص ٢٣) . انها في سياق تطور مستمر لا نهاية له . كانقسام رياضي أو ذري وفي مجتمع إنساني .. » ـ (ص ٢٣) حقاً ان للشعار (هاجسه المستمر من أجل التجاوز) .

إن شعاري إذن حينئذ هو فحوى « التعبير عن فن لا ـ طبقي في مجتمع طبقي » ـ (ص ٢٣) كما يصح أيضاً أن يكون « فناً ملتزماً في مجتمع مجاني القيم » ـ (ص ٢٣) وان يحقق ذلك في صميم العمل الفني :ـ ذلك ان « حقيقة التعبير الفني ستتجلى في (ان يجمع) الفنان نواحي شخصيته ـ كانسان فرد هو مرآة المجتمع ـ أن يحقق شخصيته وهي في حالة انجاز لعمل ملتزم وبحضوره التام عبر انجازه .. وأن يدرك بدقة ماذا عليه أن ينجزه بصورة تحقق وجوده بلا زيف ولا تمويه وإلا فان عمله دون ذلك هو عمل عقيم » ـ (ص ٢٤) .

وباختصار فان (ديناميكية) الشعار تتم في محورين الأول في الصراع أو التناقض ما بين (الطبقي واللاطبقي) والثاني في « الشمولية أو التوحد بين الجزء والكل » ـ (ص ٢٤) وبالكيفية نفسها ستتجد (اشكالية الشعار) على هيئة أزمةٍ ما :ـ أزمة « التعبير الدينامي (الذي لا بد) وان ينطوي على ما يظهر بشكل ـ امتعاض أو تظاهر ضدي أو إيمان هروبي ـ وهي محاولات النفاذ من العالم الطبقي نحو اللاطبقي » ـ (ص ٢٦) ويصح العكس . المهم هو ان الشعار يهدف الى الطبيعي :ـ « ما أحفل تعبيري الفني أولًا بتناقضاته الخلاقة ، وفحوى الصراع الأزلي وتباين امكاناته . ثم ما أحوجها ثانياً الى التعرف على ملامحه الحقيقية وهي وحدة الإنسان بالإنسانية والإنسانية بالطبيعية وكلاهما بالحقيقة ؟ » ـ (ص ٢٦) وما بعد الشعار تأتي مرحلة الرفض أو الإنكار . أما اشكاليتها فسوف تتمثل في الإقرار على جدوى التشويه البورجوازي من أجل تطويره نحو اللا ـ بورجوازي أي انه تشويه يقرر ان أي إنكار « ليس سوى وسيلة تعبيرية وهو ليس بوسيلة تقريرية » ـ (ص ٣١) وان الفن الحديث يظل في صيغه المتجددة بشكل سلسلة من (الإنكارات) . لكن إنكارها لهذه الإنكارات سينبثق



... أهمية (رفض) الشعور بالذاتوية ، وأما تمرحلها (أي تمرحل الرفض خلالها) فسوف يتطور من كونه رفضاً لكونه وسيلة (لغاية ما) هي غير الإبداع في الفن ، الى كونه إنكاراً للقيم التقليدية في الفن وأخيراً فهو إنكار للقيم اللا ـ إنسانية (لا إنسانية بمعنى ذاتوية) مثلما هو إنكار لكل ما يثقل على كاهل الإنسانية الاجتماعية « الاستعمار ... العبودية ... التعصب ... التشبث بالتقاليد لأنها تقاليد ... الطغيان ... الخ ... » ـ (ص ٣٠) . فالإنكار في سياق التعبير عن الحرية في الفن هو بمثابة [رفض البقاء في أي مستوى جديد من أجل تجاوزه نحو مستوى أعلى] وسيكتسح في سبيله لهذا السبب كل مظاهر التخلف مهما بدت بأشكال مغرية (أي مالوفة) . أأقول انه (إنكار) رافض ؟؟

على ان (رفض) أي مستوى يتضمن التمهيد لتجاوزه وسيظهر هذا التمهيد بشكل صراع بين متناقضين مثل النسبي والمطلق أو الطبقي واللاطبقي ، مثلما يتضمن الشمولية أو التوحيد بين الأجزاء . وهذا يعني ان ميكانيكية الإنكار في الفن هي نزعة ضدية . ان للشعار (أزمته) « أزمة تظهر بشكل امتعاض أو تظاهر ضدي أو إيمان .. » ـ (ص ٢٦) مثلما ان لميكانيكية التجاوز إيقاعها التقدمي . وفي صميم هذه الأزمة ستلوح أولى تباشير الرؤية .

الرؤية : عند الرؤية ستسنح مرحلة أخرى أكثر استقراراً . لقد كان كل من (التجاوز ـ الشعار ـ الإنكار) يكونون (موقفاً) استفزازياً في العمل الفني ، هو ذو إيقاع (تعبيري) أو (تمردي) أما [(الرؤية) ومن ثم الوهج)] فسوف يمثلان موقفاً (يقينياً) أو (مؤمناً) . ففيهما يتم (ظهور المستوى الجديد ، بكل كيانه التقني والأسلوبي والتعبيري.). فكأن (الرؤيـة) هي (انضباط) عدسة المجهر أو المنظار أو التلسكوب مع عين الناظر ليرى الأشياء بوضوح تام . لكن الرؤيا لم تعد مجرد رؤيا بصرية فحسب بل هي أيضاً رؤية ضميرية « انها لا تعمي الأبصار لكن تعمي القلوب التي في الصدور . » ومن هنا تكتسب معنى كونها هاجساً أصبح إمكاناً في التعبير عن (آيديولوجية ديناميكية) ، أي متحركة نحو يوتوبيا جديدة للفنان سيمثلها معنى (الوهج) : سيلوح بها : ان طريقة وضع الالوان أو ما يمكن استخدامه من أشياء هي بحد ذاتها رؤية حينما ستقول لنا دفعة واحدة : ـ تلك هي الحقيقة الراهنة فما عسى أن يكون (اللون) الذي اختاره في مرحلة ما ؟ اللا الرؤية ؟ انها ليست محاكاة العالم الخارجي ولا مجرد حركة تجديد صرف ، أو إبداع مجاني ولكنها (الكشف) عن الحقيقة الازلية .. حقيقة



الإنسان في العالم . الإنسان دونما ظروف زائفة . وفي عالم سلام حقيقي لا حروب ، ولا فروق ولا تخلف ولكنها (الحرية) التي لا تسلب الآخرين حرياتهم . » ـ (ص ٣٧) . « يبدع الفنان أسلوبه الشخصي بموجب نظام عقلي معين . وهو لا يني مطوراً أفكاره وقيمه ومعطياته نحو هدف مبهم ، ويستمر في تطويره . ثم يكتشف بغتة هو أول العالم ، انه (أنجز) شيئاً ما قبل أوانه . فما عسى أن يكون ذلك سوى (ضمير) العالم المتطور نحو مصيره ؟؟ » ـ (ص ٣٧) .

وهكذا تصبح الرؤيا من خلال الأسلوب (المرجع الذهني والقصدي) من أجل تغييره نحو الأحسن :ـ ما يتمظهر به الأسلوب الأخير وما سوف يؤول إليه في جوهره لأنه في مثل هذا الانطواء على (التجاوز والشعار والإنكار) معاً يحمل معه (بذور) موته في حياته : أو حياة (ضمير الفنان) وبالمقابل (موت) قناعته بالمألوف .

أما في الوهج فان الوجود الفني برمته سيتوارى خلف (يوتوبيا) فنان ولم يعد ليقتنع حتى بالرؤية الواضحة :ـ

> « ليتني أقول كل شيء في لا شيء (...) أن أتكلم دونما لغة .. أن أرسم دونما واسطة ... أن أتخلى عن إنسانيتي في إنسانيتي » ـ (ص ٤١) . أما في أسلوبي الشخصي الفني فان تجربة الوهج فيه تتسلسل في ان يُختصر كل شيء (اللون ـ الدرجة ـ الشكل ـ المنظور) في قيمة واحدة . فما عسى أن أحققه بعد ذلك ؟؟ في تاريخ الفن كان ما يمثل الوهج ، في مجال البحث التكنيكي هو (الانطباع) ذلك ان التعبير عن الانطباع تعبير مركز في (غياب عن الزمان والمكان) ومن هنا كان مثل هذا الوعي حصيلة (البقعة اللونية الثرة) لكن الوهج الحقيقي هو ما يحيل (البقعة) الى عالم . انها أكثر من سطح فهي كبقعة المجهر » ـ (ص ٤١) .

*

القسم الثالث :

المعنى الإنسان في الفن : عند حضور الوهج كيوتوبيا مؤجلة بعد ان كانت الرؤية (آيديولوجيا يوتوبية) تظهر (إنسانية العمل الفني) على حقيقتها . انها



أكثر من مجرد (رصد) الشكل الإنساني أو روحه ، ذلك لأنها اكتشاف لـ (ديناميكيا) هذا الوجود الروحي ـ الجسدي معاً . بحيث يصح التنافذ بين [(أنا) و (هو) و (هي) و (أنتم) أو (هم)] فالإنسان عبر فن إنساني لم يعد ليشخِصن أو يجرد عن وجودٍ ما بل هو في صميم (فناء) « عن الذات بحيث يصبح (مطلًا) عليها » بعد ان ظلت مطلة هي عليه .. على الوجود بأسره [انه وجود إنساني ← خليقي ← كوني] بمقدار ما هو وجود [إنساني ← حجيري ← ذري ← شبحي] أو أن الإنسان هو « المزدوج الشخصية أبداً (يستطيع أن يطل على نفسه وان يشعر بأطلالها عليه في وقت واحد) . فهو أزمة الخلق والخليقة . هو (عداء) مستمر من أجل الإبداع (...) وهو ألفة الجزء للكل والجنس للنوع والتوصل للحل . انه في الواقع [(أزمة) وليس (المتأزم)] لأنه لن يستقر على حال . فلا ثبات (له) ولا حركة ، وإنما كليهما مجتمعان (من الثبات الى الحركة ومن الحركة الى الثبات) ـ (ص ٤٧) ومن هنا (إشكاليته) من منظورها (التجاوزي أو ان معنى الوجود الإنساني هو ما يضيق بالإنسان عن وجوده الإنساني ليستحيل به الى الإنسانية .. ليصبح (فانياً) عن إنسانيته في (حضوره) اللا ـ إنسانوي (الذاتي) .. انه وجود لم يعد ليمثل حضوره على الاطلاق بل (غيابه) الأبدي ، وهذا هو معنى « حينما يصل العارف في تاويله (أي فهمه وتفسيره للنص) مستوى مَنْ يقول ومن أساتذتي حجارة أو هرة أو حصان ظل جدار يصبح لزاماً عليه (صدق النية) و (رهافة الاخلاص) » .



الأثر الفني بوصفه (مرجعية)

١ ـ شيئية الفنان عبر الطبيعة :

انه ، أي الأثر الفني ، سيقوم بدور قوى الطبيعة المؤثرة في الإنسان والوجود الخليقي بأسره : تلك التي ستتحدث بواسطة (المرجعية) وقد أصبحت أثراً فنياً وما على الإنسان إلا ان يصغي إليها وبأية مفردات كانت . فما هي دلالتها إذن ؟ انها تحدثني (أنا) الإنسان ، بعد ان تلاقي في إنسانيتي كل من الفنان والمشاهد . مثلما تحدث الآخرون ، وكلانا أنا الإنسان وذلك الآخر ، الحيوان أو النبات أو الجماد ، سنستمع إليها وسنتلقن وعلينا أن نصغي .. ان نمارس عملية التقويم أو التذوق الفني . ـ ان (نفهم) لغة الطبيعة نفسها فلا بد ان لها لغتها السرية في العمل الفني .

من هنا كان علينا أن نستمع إليها ، الى الطبيعة قبة في الاثر ، كما نستمع الى أي (مجنون) وان ندرك جمالية ذلك الحديث الغريب على منطقنا الإنساني .. من خلال منظورها هي وليس من خلال منظورنا نحن . ولا منظور المشاهد أو الخليقة (أي المشاهد كخليقة) حتى ولو كمرجع .

إننا إذن عند مشارف خندق وجودنا الإنساني واللاخليقي معاً . فهل نستطيع حقاً أن نكتشف لغة الطبيعة ونحن منسلخين عن ثقافتنا ؟ ربما كانت ستلتقينا في أحاسيسنا وغرائزنا وعواطفنا ولكنها (الأبعد من هذا كله) ستلتقينا نحن الكائنات البشرية في أفعالنا الإنعكاسية .. أتراها كانت ستتحدث بهذه الافعال وهي التي تتعايش من خلالها مع باقي الكائنات ؟ لكن المهم هو كيف يتسنى لنا فهم لغتها هي ؟ [لعل توسيع دور الصدفة والتلقائية يحقق ذلك] .

تلك شريحة أرضية (انها المساحة الأرض ـ من أرض متروكة تجمعت عليها حجارة وحصى وتراب) وهذا هو أبسط معالمها الاثرية ، ناهيك بالآثار .. آثار المخلوقات إلا ان تكون مفتعلة ، وحينئذٍ تصبح من مفردات تلك المخلوقات . ترى هل باستطاعتي أن أعدّ مساحة (الأرض/الشريحة) هذه أثراً فنياً أستطيع أن أصغي إليه ، بلغته هو وليس بلغتي ؟ ما الذي سأراه عنها أو سأسمعه أو أقرأه ؟ ما الذي ؟ وأنا لا أستطيع أن أتجرد عن ثقافتي وإنسانيتي حينما سأصغي إليها (كان بسد



هارتا هرمان هيسه قد أصغى الى النهر وفهم عنه كل شيء) ولكن أهذا هو خطاب الطبيعة ذاتها أم انها كانت تصغي بدورها لنداء آخر تحوّره الى خطاب ؟!. تلك أسئلة لا تجاب تماماً لكني أستطيع فقط أن أكتشف بغتة وأنا أتأمل كل شيء ، ان الطبيعة تستطيع أن تحدثني بذاتها (لو ان لي القدرة على الاستماع إليها) وإن (الأثر الفني) هو هذه القدرة على الاستماع وقد استحالت بواسطة الفنان الى عالم الطبيعة ، وان الطبيعة والعمل الفني كليهما (مهما ظلا كل منهما مرجع للآخر) فان لهما (مرجعهما) البعيد هو الجمال المطلق .

٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

٢ ــ نحو مشروع اختزالي :

يبدو (الأثر) في جميع اشكاله وكأنه (مكانية بحتة) spacialite . انه حركة منّ الأطراف الى المركز ، ومن الكلي الى الجزئي :ـ [وفق ثلاثيّ] . وهذا هو صعيد الصائد لا الراعي ولا الزارع .

يبدو المنظر شاملا من بعيد ثم يختزل عند لحاء شجرة ، وتظهر عاملة الخياطة منحنية على ماكنتها ثم تبدو عتلة الماكنة بحركتها الرتيبة ، مجرد حركة . وتتلالى التداعيات المرئية المكانية : الجسم البشري بأسره يستحيل الى (بشرَة) وتنفذ العين لما وراء البشرة لكي تقف ازاء الحجيرة . وفي داخل مكونات الحجيرة العضوية واللا ـ عضوية تنتهي الى الذرة فالشحنة .

وذلك ، أيضاً ، هو المنظر الطبيعي Lands cape في المدينة . انه منظر البيت الكامل . وتستقر العين على الجدار كما لو كان شريحة للمنظر (بل هو كذلك) ، وهكذا تختزل البيئة الى (ذات) ، مثلما تختزل (البيئة ـ الذات) الى ذات ـ الذات ..

الحركة الاختزالية لا تقف عند حد ، لأن الاختزالية حركة لا سكون .

....

تعود (النملة) الى فوهة بيتها من جديد (مع انها تجهل زمانها) ويظهر سطح الدار مختصراً في شق من شقوقه ... أما قارعة الطريق فتستقر عند زاوية من زواياها (ثلاثة جدران متلاقية تنتهي الى (نقطة) واحدة تنتهي إليها خطوط (= حدود) تقاطع المستويات الجدارية) . على سطح الأرض تحت النقطة الفضائية تماماً تبدو آثار (مياه أدلقت) :ـ ألوان توحي بالسيولة . وما بين كسر القار المعزولة عن بعضها البعض .. تتراءى (عزلة) آثار مدينة أثرية خربة .. و...

أو نمرود .

أجل . البحث المكاني الاختزالي لا يزال في حدوده البنيوية ـ السحرية ـ انه يبدأ من محيط الدائرة (= محيط المربع السحري) متجهاً نحو المركز (= لقطة فضائية تبدأ معنى الزمان الفوهة) . يتحرر شكل الخط الى نقطة بل إنها احالات reductions من السطح الى الخط . ومن الكتلة الى السطح ومن الفضاء الى الكتلة (أنظر تقاطع كل من الاتحاد والحلول في هذه الاحالات ، الجزئي من الأكبر الى الأصغر ومن الأصغر الى الأكبر . وهذا هو نوع من جوهر التفاني .. (eidentique inters abj) .

المشكلة الجوهرية حقاً تبدأ من (المفارقة) المكانية فهي تحقق الآن زمانيتها .. (= وجودها الشبحيّ) .. أيتها الروح .. أيتها النفس المطمئنة .

٣ ـ المفارقة المكانية زمانها الإيجابي :

إن طبيعة البحث في هذا المستوى [مستوى تكون الخروق والشقوق] يفترض تحويل (الأثر الفني) الى (قيمة فنية) . انه بحث جمالي .

البدء بالعمل الفني عمل فني في حالة انجاز . فاللوحة ليست أكثر من نسخة ثانية لأي سطح كان (الأرض ... العمل الآخر) انها (تنصيص) على البُعدين (البُعدين فحسب مهما كانا) [هناك بالطبع تنصيص آركيولوجي أي الى داخل اللوحة ـ اختزالي للأبعاد وآخر متعالي أي الى خارج اللوحة ـ ضد اختزالي] .

هذه اللوحة ليست أكثر من (نسخة ثانية) لسطح الأرض أو واجهة الجدار وتلك المنحوتة ليست أكثر من حجارة أو زاغور (= حجر) .

العمل الفني الحقيقي يبدأ من كونه (أثراً على ذاته) . معنى هذا انه يكتب زمانه من مكانه (وبالعكس) ذاته من الآخر (وبالعكس) .. انه (يتفانى) .

ومن جديد ستبدو بقعة الماء بقعة سائلة على اللوحة ، مثلما ستستحيل اعلانات الجدران الى لصائق (كولاج) والشقوق الى خروقات والكتابات الحائطية الى ممسوحات ... (اعلان/ثقافة .. بُعد واحد/ لا أبعاد ... ترشيد/قمع) .

يدخل العمل برزخه (الممر المؤدي الى المقر) بمجرد خروج الأثر في البيئة من تلقائيته ... وهكذا .يبدو الفنان الساحر منهمكاً في عمله بين اللوحات لكي تبدو اللوحات على جدران المعرض كعالم ثانٍ أي لكي يبدو الفنان مسحوراً .

المشاهد يمشي على أرجاء القاعة المزدحمة بأقدام المشاهدين أو الخاوية منها ..



المشاهد يخرج من المعرض ليمشي في طريق خالٍ من الناس (عالم ثانٍ) . لتتباعد أقدامه في مسيرتها .. تترك آثاراً واضحة على سطح الأرض . [ثلاثة أو أربعة عوالم يختلف بعضها عن بعض ...
الرسام في مرسمه - اللوحات في معرضها - المشاهد وقد ابتعد عن المعرض] .
تعود الآثار .. متروكة من قبل الإنسان وغير الإنسان ... الطيور . ثم تطير .. جياد السباق . تتناثر الأشياء في مهب الريح . [الآثار الآن تعيش عالمها لكن الساحر يستحيل الى صياد ، والصياد الى راعي ..] تعود النملة الى بيتها بعد ان فارقته فيه وقد نبت لها جناحان . ستطير . انها تطير .

٤ ـ العمل الفني مرجعية العالم :

ذلك هو العمل الفني يصبح أثراً . ترى له قيمة بحد (ذاته) أم ان قيمته مستمدة من كونه إنعكاساً للعالم الخارجي (بل) تماثلا له ؟؟ ترى هل ان مرجعيته هي العالم ؟
يبدو سطح الأرض منظوراً من فوق : (الفنان يختار منظوره .) سقف لمسكن وأرضه في آنٍ واحد . (يعاد الى المنظور الجانبي) : يتفانيان .
عند زاوية الجدار وهو مليء بالأزبال يستلقي مدقع وتتسكع ديدان [الإنسان عند مستوى المخلوقات والمهملات كل شيء لصق (الشيء)] . يحيطها الفضاء . (الجدار . الأرض . الفضاء) . انها الأبعاد الأولى لاحتواء الأشياء (الأشياء بدورها أوعية لمحتويات) وجميعها تتكامل من خلال (نسق) لا يستطاع الوصول إليه . لا نهاية له .
لكن لنلتقط الإنسان (فيه) .
إنه يصنع مسكنه (= مرآته) من الجدار ، واقتصاده من الأرض ومطافه من الفضاء : - يتشيأ . ومن خلال الجدار والأرض والفضاء (يتخلق) [أي يتكامل خليقياً مع باقي المخلوقات الشيئية] .
هكذا ، وبالمقابل
فالأبعاد الأساسية للعمل الفني تظل بدورها ذات علاقة وثيقة بتشييء الإنسان وتخلقه (التشيؤ والتخلق هما أيضاً بمثابة الخصوبة وتعاقب الفصول في الفكر الزراعي) .. ترى ألا يتأنسن الجدار والأرض بالفضاء بدورهما (= يحلان في الإنسان ؟ هذا ما يحققه الفكر الآسيوي) . أجل ، الأبعاد الأساسية تظل بدورها

ذات علاقة بهذه الأبعاد الثانوية .

إذا تسنى لنا أن نهيأ (مناخاً مشتركاً) في كل هذا عبر العمل الفني أليس ذلك هو أقصى ما نستطيع ؟

باعتقادي . اننا عند مفرق طريق في هذا المجال .

إذا كنا لا نزال عند اهتمامنا بالتعبير عن الذات في الفن (تعبيريين) Expie ssionis فسوف نحيل الفن الى اعلام ذاتي : صنعة. سنصنع عالماً جديداً على مقاسنا بقدر ما نستطيع . وسنجد سعادتنا في امتلاكه :ـ نتدثر بـ (جلودنا) حباً بها .. انها هدفنا لأنها هي ذاتنا . غناؤنا في حمّام . سنقول اننا نهيء لسعادة الأجيال (نسمعهم صوتنا لأجلنا لا لأجلهم) . وهذا ادعاء معقول الى حدٍ بعيد . ولكن إذا كنا عند (إيماننا) بالتعبير عن الكل .. بعموميته في الإنسان وسواه . فسوف نتخلى عنه للآخرين .. [يصبح تعبيراً عن تعبيرية الآخر أو الشيء :ـ كدمة على جدار ... مسحة على كتابة ـ كتابة مراهق على جدار مرحاض الخ ..] ترى كيف يتخلى عنه (الآخرون) بدورهم .. انه إن يستقر في جوهر العمل الفني سيؤول الى نوع من (تعبيرية المحيط) ... ان يصبح (الفعـل) الإنساني فعـلا انعكاسياً :ـ وهو يحمل (بذور) إنسانيته الكونية لما بعد المحيط ... وأظن انه في مثل هذا الموقف (الحال) أصغى سدهارتا هيسه الى خرير الماء وفهم عنه كل شيء .

حينما تتحدث الألوان فثمة مَنْ يفهم عنها كل شيء : [الضوء ، الصوت ، اللمس ، الشم ، الحركة ، المكان ، الزمان الخ ..] كلها (منافذ) للخطاب ـ والخطاب الملبى : الى التأويل وهو بشكل إحالة الى خطاب جديد . هذا ما يحققه الفنان .

لم يعد الفن يسير (الفهم) على الآخرين إذا كانوا يصرون على (تفسيره) أو (تأويله التقليدي) . يصرون على اكتشاف (ذواتهم) فيه ،

يستحيل السطح مهما يكن الى خرق الى زمان .

ماذا بعد هذا الفراغ .. هذه الهيولى !! (الحياة ـ الموت) !!

أما بعد . فان الفنان إذا قطع صلته بـ (ملامح العالم) الجثة لا الجسد فان لغته ستصبح عسيرة على الفهم .. على التفسير .. على التأويل .

انه [سيكعب ويجرّد ويسريل] الخ .. سيقلب الكون المطمئن . وما على الآخر إذا ما أراد فهمه إلا ان يتعلم (لغته) أولًا . لكن هذا هو عصر الكون وكفانا مخاطبة

الاخرين فيما قبل الكون [هل أستطيع استخدام الحاسبة إذا لم أتعلم طريق استخدامها ؟؟] . أيها المشاهد تعلم باستمرار لغة الكومبيوتر في الفن .

لماذا إذن لا نهيء لهم (المحيط) نفسه الذي سيعيشونه خارج العمل الفني لكيما يحييوه من جديد ؟ لماذا لا نتخذ من (السطح التصويري) وسطاً للإيحاء بالأرض والجدار والفضاء ..؟ [كانت مهمتي في السبعينات تؤكد على هذه العملية ؟] ثم .. تسترجع الثقة بالذات ، ويفيق الصريع : ـ اللوحة سترسم من جديد لا كوسيط ما بين المشاهد والعالم ولكن كوسيط ما بين العالم والمشاهد [العالم هو الذي يبحث الآن عن (مرجعيته) في الإنسان] .

ما له مغزاه الآن ان تبدو معالم هذا العالم الجثة بعد ان استحال الى جسد ان نفتش عن مرجعيته (آن لرأس التمثال المتخفي المقطوع أن يعود الى جسده) هذه المعالم ستستمد أيضاً من بقعة ما مهدورة على الطريق .. عند زوايا الجدران .. عند واجهة حائط متداعٍ .. تشققات سقوط مترطبة ... العالم يكتشف (مرجعيته) في منْ أحيا هموده .. ـ اللون إذن هو المادة هو الماء والهواء والتراب والنار . والحجارة هي الفوهة والفضاء والشق .

المبدأ الأساس لهذه (المرجعية) الآن هو (البدء) من المحيط وليس الانتهاء إليه . هو بدء (قبل البدء) عودة الى عناصره لا الى سحنته . هو هذه اللوحة التي تتحدث بنفسها بعد ان انفصلت عن الفنان والمشاهد على السواء .. لقد (وصِفتْ) ما فيه الكفاية وها هي الآن تحدثنا عن نفسها فنصغي .

خاتمة :

يدخل الى غرفته . يلتقي بالأشياء . يخرج . يتعامل مع الآخرين . انه سيرى ويحس ويسمع . سيصطدم بالحجارة ويرى الألوان . ستهمس له شفة . لكني ما زلت معتقداً انه فحسب هو هذا (المكان) المدرك لزمانه . انه مدينته . تتحدث هي ويصمت : يسمع ولا يحكي . يرى ولا يُرى . انه ينصت حقاً الى الكون أجمع ... لقد تعلم ان (الجهل هو العلم) و (ان التصور هو الإحساس) أو بالعكس (ان الإحساس هو التصور) .. ألم تعلم بأن جهلك علم ؟؟

إن بحثي الخاص في هذا الاتجاه ان أدع الطبيعة عبر اللوحة تتحدث عن نفسها بافتراض موتي أمام المشاهد وموت المشاهد أمام اللوحة . كيف تتحدث الطبيعة عبر اللوحة ؟ أقول : ـ



للمجنون تجربته الذاتية . انه يتحدث عن نفسه بواسطة نفسه ظاهرياً .
مَنْ يعلم انه مجرد جهاز لتحويل الطاقات المسموعة ؟ لا أنا ولا أنت .
المجنون كالصريع (الصامت) كالوسيط الروحي يظل ما قبل الساحر الأسطوري والثقافي . انه الكون يتخلل الطبيعة بشيء من التحول الجوهري ..
كل فنان مجنون بشكل أو بآخر .. بل بمقدار ما يتخلى عن علاقته بالمشاهد والأثر الفني بوصفهما موضوعاً له . من هنا تبدأ خصوصية النص (النص كما يعرفه بول ريكور هو (كل حديث جعلته الكتابة ثابتاً) [العرب والفكر المعاصر (عدد ١٢) ـ ص ٦٦] .. من خلال وجود الأثر الفني والعالم سيتحدث النص إذن عن علاقته (هو) بالفنان والمشاهد وعن نفسه كما لو كانوا جميعاً موضوعه هو ... النص يحدثنا عن (استقلاليته) فاصغ أيها الآخر .
هنا في الواقع نستطيع أن نلمس حرية النص من خلال توجهه نحونا .. مرجعيته . نحترمه (هو) لا (الفنان) وإذا احترمنا الفنان فمن أجله هو . أيها (النص) حدثنا إذن فنحن لا نمل حديثك .

سيميائية علم الحروف
من منظور ابداعي تشكيلي

فيما يلي أطروحة تنظيرية ، تواكب توصلاتي الأخيرة في مجال الفن التشكيلي (الرسم) وهي تضع النقاط على الحروف في تفسير محاولاتي الأسلوبية الراهنة من خلال استخدامي العلامات في سياق ما اصطلحنا عليه منذ حوالي ثمانية عشر عاماً باسم (البُعد الواحد) . وهو المصطلح الذي ورد في شروحي التنظيرية في حينه ، والذي ينتشر في معظم كتاباتي ، منذ ذلك الوقت . وأعتقد ان ما أحاول توضيحه يظل جزءاً من منجزاتي التشكيلية وهي في صورتها الذهنية اليوم ، أو انه (الشكل الذهني) للشكل الحسي المدون في اللوحة ، فهو ليس مجرد (حقل معرفي يترجم بالكلمات ما هو معبّر عنه بالألوان والعناصر التشكيلية الأخرى في فن الرسم . ولنقل انه (البنية الخطابية) المتميزة عن (البنية الوصفية) ، من حيث

(المواد الخام) وأسلوب الاتصال اللغوي ، وحتى من حيث التعبير عن القيم الجمالية .

١ ـــ طبيعة المالوف :

يعتمد علم الحروف (وهو ما يطلق عليه عادة اسم الجفر) على أهمية معاملة كل من الحروف الأبجدية والأعداد ، بوصفها (دوال لدلالة) ، في ما يسمى عادة بالجداول السحرية (وهي ما تسمى بالعربية باسم الاوفاق ومفردها وفق) . وهو علم معروف في الثقافة الإسلامية في العصور الوسطى (منذ القرن العاشر للميلاد) [ان اهتمامي بهذا الموضوع في السبعينات يستأنف اهتمامي بالفن الشعبي وتقنياته في الخمسينات] ، بل ان معرفته في العراق تسبق تلك العصور الى ما قبل التاريخ (ما قبل ظهور السلالات الملكية في الحكم السومري المديني) . كما ان استخدام الأبجدية الحروفية والأعداد في علم الحروف (عرف في العصر الإسلامي منذ القرن الثامن الميلادي) يشكل فناً لغوياً قائماً بذاته (يصل بمستوى الخطاب الى أصغر وحدة تدوينية وهي الحرف) وفناً اشارياً من حيث علاقته بالأعداد . وهو كذلك ، وإن اختلط ، فمن قبيل (البنية) والتكوين ، بحقول أخرى ذات شأن خطابي أو ذات علاقة بالإنسان والحياة والطبيعة والكون وبالوجود الغيبي أيضاً ، وفي مجال رسم الجداول أو الأوفاق .

وبهذا الصدد ، يهمنا أن نوضح ان (بنية) الجدول ، على وفق مقتضيات هذا العلم (علم الحروف) تبدو وكأنها بناء أسطوري (بل هي بناء أسطوري بشكل من الأشكال) . وذلك من حيث معاملة كل من الأبجديات والقيم بكل كيانيهما اللغوي والاشاري (الحروفي والسيميائي) ولأن كلًّا من الحرف والعدد ، يمكنه أن يكتسب قيمته الرمزية عند توافقهما . هذا من حيث دوره اللغوي (كخطاب) ، وهذا من حيث دوره الرياضي (كقيمة) . ومن هنا فهو يهيىء الفرصة لنشأة ووجود معين شكلي ، وبالمعنى نفسه ، يهيىء لنا وصفه الشكلي بالمقابل فرصة مماثلة) هو وجود (الوفق) . وحينئذ يصُحُّ لنا وصفه بكونه (إشارة أسطورية) ، خاصة وان اعتماد مبدأ (التوافق) بين كميتين أو كيانين [ولو من حيث الاعتبار الثقافي ، وما يتواشج في هذا من معنى للتنافذ المتبادل (= التعشق) وهو أيضاً ما يصح أن يدعى بالتفاني ، (بمعنى فناء كل جانب في الجانب الآخر] يُرجح اعتداده كياناً أسطورياً .

وقد ساهم الوفق من حيث موقعه اللغوي كخطاب والشكلي كرسم في سيا..



استلهام الحرف في الفن بمقدار ما هو معروف عن اهتمام الفنانين المهتمين بممارسة (البحث عن الحقيقة المحيطية في الفن) ، بصورة متفاوتة القيمة ، أي في مجال تضمين أو اقتباس هذا الجزء أو ذاك من الكيان (اللغوي ـ التشكيلي) في الفن :ـ عالم السطح ـ التشكيلي ـ القابل للتدوين عليه (سواء بواسطة الرسم أو النحت أو الفخار) ، إلا ان هذه المساهمة ظلت مقتصرة على تغليب جانب (الشكل) دون (المحتوى) . وذلك عبر الاستخدامات التقنية والأسلوبية . أو بالاحرى ان تلك الاستخدامات بقيت خارج إطار (الرؤية) الفنية التي تستطيع (كمغزى) استيعاب شكلانية المحتوى ومضمونية الشكل] ، وهي مقولة جديدة من الممكن أن تعد بحثاً في التوافق . لنقل انه قد آن الاوان لاكتشاف الشكل في المحتوى والمحتوى في الشكل وعلى وفق مستوى جديد كل في الجانب الآخر ، وهذا من نتائج ما أسميناه بالبُعد الواحد عام ١٩٧١ . ولأضرب لذلك مثلا . ففي أعمال بعض الفنانين تبدو أشكال الوفق متفاوتة الحضور . فهناك الجدول بإطاره الخارجي أو هناك تكرار الحروف والأعداد وحدها الخ .. وتلك تنويعات اقتضاها البحث من أجل الإبداع . وهي متوقعة في مجـال (الاقتباس) أو التضمين . كما انها تتفاوت من حيث قيمتها النهائية في العمل الفني . ولنقل ان الأخذ بمبدأ تضمين الأشكال الهندسية ، (والحروف والأعداد ترسم بهذا المعنى) ، والمتداولة في إستلهام الحرف في الفن . من هذا المنطلق ، يقتضي التعبير عن معنى (التنافذ) ، وحتى التنافذ ما بين المحتوى اللغوي والشكل التشكيلي ... بين المستوى الذهني الخالي من الأبعاد والمستوى الحسي الذي تصنعه (الأبعاد) . بل والتنافذ بين الزمان والمكان (وما الذي حققه التكعيبيون من جانبهم سوى هذا المعنى ؟) .

فما نحن بصدده الآن إذن لما بين (المضمون والشكل) هو (النقلة) الجديدة في إطار الفكر الاوفاقي ، ومن ثم الفني .

على ان تحويل مبدأ التوافق في علم الحروف أو الجفر الى مبدأ البُعد الواحد وتطوير ذلك في المدرسة الحروفية (أو مدرسة البُعد الواحد) ، يظل حافلا بالمعنى (الاشاري) في الفن العربي ، وذلك لأنه لا يقتصر على كونه محاولة تقنية ، صماء ، تقتصر على (الجمع) بين الأشياء ، بل هو ممارسة لمعنى (الفناء) . [أي فناء) الجزء عن ذاتيته عند حضوره في موضوعية الكل] وهذا ما أظنه أهم مؤشر في سيميائية علم الحروف في الفن ، وذلك لكونه يتضمن إسهام الذات الفاعلة

في الوصول الى (لا ـ ذاتيتها) ، عند حضورها في المضمون والشكل ، على حد سواء عبر العمل الفني . أو ما معناه (وضع الرؤية الفنية وبالتالي الطريقة والتقنية موضع (التوفيق) لما بين الفكر أو المحتوى (الطاقة الذهنية) والتطبيق أو الشكل (الطاقة المادية) المرئية والملموسة . وهذا هو ما يوازي معنى [الاحتفاظ بالسطح التصويري (ذي البُعدين) عند احتوائه ، أو انطوائه على السواء ، بالخط (البُعد الواحد) . وبعبارة أخرى ان إستلهام الحرف في الفن لم يعد مجرد تلصيق أو ترقيع خالٍ من المعنى فهو حضور برزخي (وهو بمعنى الغياب نفسه أيضاً) ما بين البُعد الواحد والبُعدين . انه التوغل في إدراك معنى الخط الذي تكتب به الحروف والأعداد عند (توافقهما) مع السطح التصويري بكل جوهره المكاني (أي كورقة أو قماش الخ ..) . [هناك مثلا ترابط وثيق ما بين الافاق نفسها وزخارف الكوفيّ المربع في العصر الإسلامي فهو يعتمد على المبدأ نفسه الذي يتفانى (أي يتبادل الفناء كل في الآخر) الجزء بالكل . كما ان هناك في عصر ما قبل السلالات (تفانٍ) لما بين الرسوم على الفخار والفخار نفسه .] .

٢ ـــ مغزى التوافق ما بين الحرف والعدد :

يظل (الوفق) بمثابة التعبير الشكلي أو المرسوم تظاهرة تمثل (جوهر) علم الجفر . فالتوافق بين الحرف والعدد كان سيتم من الناحية التدوينية على هيئة جدول رباعي الشكل يتألف ضلعه الواحد من ثلاثة مربعات فما فوق . أي ان مجموع وحداته (٩) فما فوق وبحيث يستطاع فيه تنظيم الحروف وبدائلها في الأعداد وأحياناً الجمع بين الحروف والأعداد أو ما يرمز لهما ما يقتضيه مظهر الجدول وطريقة توزيع الحروف والأعداد . ان مغزى ذلك يعود بالطبع الى مغزى يتطلب نوعاً من العودة على وفق منطق علم الآثار في منهجه فهو المنبع وهو ما يمس بدوره العلاقة الخفية بين (المظهر الخارجي والجوهر الداخلي) للحرف سواء تهيأ ذلك لأرباب الاوفاق أو علماء الجفر . [الوفق المرسوم تجسيد تدويني لتكامل الحروف والأعداد الذهني في الجفر] . لكننا نعلم ان للتوفيق بين الحروف الأبجدية والأعداد دوراً بلاغياً مهماً في الأدب العربي ، بحيث كان سيعبر عن الاستمرار في اللغة الأدبية (بموازاة ما عبرت عنه المحسنات البديعية أو البلاغية في فن الشعر في نهاية العصر الإسلامي) . فبدلا من ذكر الواقعة أو الحدث بلغة (خبرية) يكتفى بذكرها من خلال جملة أخرى ذات طاقة (تأويلية) ، وبكلمة أخرى نقول : ـ بـ...

من ان يذكر تاريخ ولادة شخصٍ ما أو وفاته يكتفى بذكر جملة تختلف عن المعنى الخبري المراد ذكره بالسنوات ، فهي ذات معنى بلاغي آخر . يذكر تمويهياً . أي ان (المفصل) ما بين الجملتين هو مجموع القيم العددية للحروف (بشفرة ترتيب (أبجد هوز) كما هو معروف .. [هناك بالطبع شواهد تاريخية تدل على ان الجذر البعيد لهذا (التراث) وجد لدى العراقيين القدماء إذ ان أحدَ الملوك الآشوريين (أظنه سنحاريب) بل هو سرجون ، حسب ما يذكر جورج كونتينو في كتابه الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور (ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥)) ضمن اسمه مقاييس بناء المعبد الذي شيده . يقول كونتينو : ـ « وهكذا فانه أثناء بناء قصر خورسباد أوجد سرجون آصرة بينه وبين السور الذي يمكن بواسطته الدفاع عن القصر وذلك حين قال : ـ لقد بنيت هذا السور وجعلت محيطه ١٦٨٣ ذراعاً ، وهو العدد الدال على اسمي » ـ (ص ٢٨٤) . فكأن المعبد كان هو (الوفق) أو الجدول المعماري له واسم الملك هو الحروف ذات الصلة بالأعداد . لا شك ان السبب في هذا يعود الى أهمية (الاسم) في الفكر العراقي القديم ، الأمر الذي سبب الحرص على إخفائه بهذه الطريقة . وربما كان السبب نشأة اللغة المكتوبة عن أصول رياضية بالأساس] .

٣ ــ التطور الإبداعي الجديد :

وبدوري ، أثناء استعارتي للوفق ، أضفت له اضافة ما فحاولت أن أحقق تطوراً جديداً على بنية الوفق ، عند استخدامي علم الجفر في سياق تحقيق معنى (المضمون الشكلي بمقابل الشكل المضموني) وهو ما لم أتبينه إلا أخيراً (وكانت محاولاتي حينئذ أسلوبية لا تقنية) وقد تضمنت ما يأتي :

١ ــ الجمع ما بين الحروف والأعداد بشكل اعتباطي بحيث سيظل ينهل من العقل الباطن والصدفة ، وبالمفهوم الطوبائي التقليدي لمعنى العقل الباطني والصدفة .

٢ ــ استخدام عامل (القلب) وهذا ما يوازي معنى (الإخفاء) .

٣ ــ استخدام عامل (التهويل) و (التصغير) في التدوين .

٤ ــ استخدام عامل (البتر) أو عدم إتمام كتابة الحرف أو الكلمة أو الجملة و (التعمية) و (التغطية) ، ويصدق هذا أيضاً على الأعداد وتكوين الجمل العددية .

٥ ــ استخدام عامل (الجمع) في الكتابة الظاهرية أي المقروءة ، (وهو



غير الرياضي أو المنطقي) ، فهو بمثابة ظاهرة الخلط لا الذوبان بالمفهوم الكيمياوي . وكذلك استخدام عامل (الإفناء) عند الجمع بين الحروف والأعداد لتكوين قراءة جفرية (مرسومة) [كما في تدوين كلمة (حب) مثلا في اللوحة التي تحمل العنوان نفسه في أسلوبها ، حيث يتم التدوين بشكل (٨ب) وهو قيمة الحرف الإبجدي (ح) الى جانب (ب) وقيمته العدد (٢) ـ أنظر لوحتي تأملات موضوعية ـ (١٩٨٤) ـ مجموعة معهد العالم العربي في باريس] .

٦ ـ اختيار مبدأ الحركية اللولبية أو الحلزونية المستعارة في الوقت الثلاثي من حيث علاقة الحروف ببعضها [أنظر لوحة الطبيعة والفكر ـ زيت واكرلك على قماش ـ (١٩٨٦) من مجموعة معهد العالم العربي] .

٧ ـ التوفيق بين (الزخرفة بالأشكال الهندسية) كبديل عن الحروف وبين الملمس الجداري أو الأرض للوحة [أنظر لوحتي المعروضة في دار الأزياء كمثال لذلك] .

٨ ـ استنطاق (الاشارة) من الجملة الجفرية (وهو الشكل اللغوي للأعداد بعد تعويضها بالحروف) ، وهذا اكتشاف جديد حاولت ان أحققه في تدوين كلمة (فاو) [ف + أ + و] ، فاستخرجت بذلك القيمة العددية لهذه الحروف الثلاثة مجتمعة [ف (٨٠) + أ (١) + و (٦) = ٨٧] . ثم أحدثت خللًا في العلاقة الرياضية والأفقية للناتج (٨٧) فوضعت شكل العدد بصورة عمودية أي هكذا (×) أو (< >) ليتكون أخيراً لدي المعنى الاشاري الجديد للكلمة المدونة جفرياً واوفاقياً .

أقول إذن :

إن هذه المحاولة عندي (والتي أقترب فيها من الفكر الرياضي واللغوي والرمزي) تظل كذلك بمثابة العودة بالبنية اللغوية الى أصولها الأولى (الصورية) كما هو معروف في تاريخ الكتابة : الى الوجود . فنحن نعلم ان المراحل التي ظهرت فيها هي (المرحلة الصورية) و (المرحلة المقطعية) ثم (المرحلة الكلامية) ومن هنا تحورت الى (المرحلة الأبجدية) . في حين ان تحويل (الأبجدية) الى (صورية) هو السير بالمنطق التدويني الى أصوله الأولى ، أو الى لحظة ظهور معنى الخطاب اللغوي باعتباره (تواصلًا) ما بين الإنسان والعالم (ويضمنه الإنسان) الى نوع من (التفاني) ... وهذا ما يستطيع فن الرسم أن يحققه بوسائل ما بعد (تقنية التدوينية) أي بوسائل (إشارية) أو ما بعد ـ لغوية . مع ا

استخدام منطق الاشارة في الرسم سيأتي مع ذلك الآن مشبوباً ببنيته الأبجدية (الفصل بين الوحدات) لا المقطعية (الوصل بل اقتصار الكلام على أقل عدد من الوحدات) . ولنقل ان انطواء (الإشارة المرسومة) على مضمونها اللغوي كما في علم الجفر والأوفاق بعد لغة الحروف المدونة أو المحكية هو تماماً بمثابة المقابل لانطواء علم اللغة المقطعية (كما في الكتابة الصينية أو اليابانية مثلا) على الإشارة المضمونية . وهذا ما يتيح الحرية للرسام في اكتشاف (الاشارة المرسومة) بضوء اجتهاده الشخصي ونزعته الاستسرارية باحالته البحث (التشكيلي ـ المواصلاتي) إذا صح التعبير الى حالة صوفية خالصة . وهكذا فان مثل هذه المحاولة لن تكون الأخيرة في مجال رؤيتي الفنية وسياق البحث في مجال البُعد الواحد ، فهي بحكم انطوائها على معنى (الحقيقة الكونية) أو نقل مجال التعبير الفني من دائرة اللوحة الى عالم المحيط [استغرقت اهتماماتي في السبعينات وما بعد هذا المجال .] ومعنى (البنية المواصلاتية) [الحرف ـ العدد ـ الجفر ـ الوفق الخ ..] سيحقق دونما ريب بالتالي معنى (شكلانية المضمون أو مضمونية الشكل) أو تفاني كل من المضمون والشكل وطمس الحدود ما بينهما . وتلك هي غاية ما أنا بصدده الآن [عن سيميائية علم الحروف من منظور إبداعي ، تشكيلي] .

إن كلًا من (التأمل) والتعبير عن (المقامات ـ الحالية) يستبطن هذا التطور الجديد .

التفاني ما بين المحتوى والشكل

التفاني كرؤية ـ تقنية :

الحديث عن التفاني بين المحتوى والشكل يبدو سابقاً لاوانه الى حدٍ ما ، ومع ذلك فهو ضروري . انه نوع من الايتوبيا ، أو عرض لنتيجة دونما مقدمات منطقية . ولكنه أيضاً تأكيد على مرجعية نقدية مشطوبة أو مرشحة للشطب . ذلك ان تقسيم العمل الفني الى محتوى وشكل يظل بمثابة التصور المنطقي من وجهة نظر واقعية أو تقليدية . وهذا هو بالضبط ما يبرر تجاوزه : تجاوزنا إياه نحن كما سبق

ان ذكرنا في مقال سابق [عند مشارف خندق وجودنا الإنساني واللاخليقي معاً إذا كنا كائنات على ثقة من إنسانيتنا الذاتوية] ما أراه هو ما يصح معياراً لما قبله ، وما لا أراه يظل في عداد اللامعقول . فإذا كنت مسستبطناً ثقافتي تسامحت في ان أقبل ما يمثل قناعتي بما أبدو به متجاوزاً منطق المرئيات . ليس بالضرورة أن يصبح المرئي مقياساً لقناعتي بل هو ما يتطابق ومستوى ثقافتي . أنا أعرف عن طريق العلم والتجربة ان ثمة عالماً غير مرئي إلا بواسطة المجهر ، وان ثمة مجهراً اعتيادياً لا يبلغ مبلغ المجهر الإلكتروني وهذا يعني أيضاً ان ثمة مجاهر أخرى أحدث وأحدث لم تكتشف بعد . إذن فمثل هذا المرئي بالواسطة هو ما يقنعني . فليكن تصوري على هذا الأساس المعيار لما قبله . ويمعنى آخر سيظل (المرئي) معياري ولكن في مستوى تالٍ يخضع لمنطق البديل . انه في آخر الامر (زيح) موقف للذاتوية عن مركزها الى أجلٍ ما . ترى ألا يظل التساؤل الأبدي ماثلا أمام ثقة المبصر حتى لو من خلال البديل الآلة ، وهو ان يظل مستمراً هكذا ؟ والى أي حد تستطيع الثقة بالمرئي أن تستمر؟ ألا يمكن لـ (حـواسي) أن تخدعني ولو بشيء من حسن النية . هذا هو القمر في كبد السماء يبدو بدراً أو دائرة كاملة وليس في مقدوري ان أتصوره كرة خاصة حتى يكون في شكل تربيع أو هلال . وتلك هي الشمس متنقلة في السماء وهي في شروقها تسحرني بلونها البرتقالي الوردي وبحجمها الهائل نسبياً ، تنتزعه ببطء من خط الأفق . ثم انها عند الغروب متكاملة في غيبوتها لما وراء الأفق . لا بد ان حواسي لوحدها لا تستطيع إقناعي بما يثبته المنطق العلمي بأن كلًا من الشمس والقمر هما جرمان كرويان ، شأنهما شأن هذه الأرض المسطحة المستوية حتى السراب البعيد والتي تشدني إليها مهما حاولت أن أبعد نفسي منها . لقد تجاوزت (فطرة) حواسي الى منطقية ذهنيتي ولكن سيظل هناك ما هو قابل للتساؤل دائماً ... تساؤل داخل كياني مهما حاولت أن أغض الطرف عنه . وهو هذه الحقيقة التي مهما حاولت أن أحددها كانت ستهرب مني . فما معنى أن أعيش لحظات سبات أو نوم يستغرق عدة ساعات فلا أكاد أحس به إلا لحظة تقع ما بين اغماضة جفن وتفتحه ! الحلم وحده يمنحني زمانه . وهو مع ذلك زمان ليس كزمان يقظتي .. ربما استطاع حلم اليقظة أن ينافس زمان الحلم ومع ذلك فها أنا ذا بلحمي ودمي مهما صحوت أو استغرقت في نومي بجسدي وحيويتي ، نموي المستمر وموتي المستمر ، ذلك الكائن نفسه إلا في حالة مرض :ـ كوني مفترساً .. موبوءاً ! ما أريد أن أقوله هو :ـ ان تأملنا الديناميكي ،

لذواتنا يبرر موضوعيتنا .. فإذا ما اقتنعت موقتاً بما تمليه عليّ حواسي وعواطفي وتفكيري ، وإذا تصرفت حفاظاً على ذاتي بشكل فعل انعكاسي أحمي به عيني أو يدي فليس ذلك كافياً لاطلاعي على حقيقة هذا الوجود الذي يحيط بي ، وهو لا يشفي غليلي في ان أكتشف من خلاله (حقيقتي) أيضاً . (انه أنا ، وأنا هو) . ففي جوهر هذا (الانصهار) ما بين ذاتيتي وموضوعيتي (كذلك الانصهار مع ذاتية الآخر وموضوعيته) أستطيع فقط أن (أحقق) ديناميكيتي :- نموي وحركتي النسبية ، من لحظة الى أخرى ومن مكان الى آخر ، فهو أو (هى) وحدها التي تثبت لي (حقيقتي) : حقيقة كوني كائناً (نسبياً) يغادر باستمرار مواقعه ، وهو في سياق اكتشافه المستقبلي (لا الماضوي ولا الحضوري) للحقيقة المطلقة . [المشروع الأبدي المقترح ذاتياً للمثول أمام الأنا الالهية] . اكتشافاً لا نستطيع القناعة به (إلا به) أي بكونه محاولة (مدركه داخلياً من قبل الأنا النسبية : أناي) في التوجه نحو الأنا المطلقة (أناه هو) (= توجه يصحبه عملية تدمير الذاتوية) وليس من أجل الوثوق (= الوقوف) عند لحظة الانبهار للاستحواذ على ما هو (مكتشف) حقاً . (الشاغل بالكرامة الصوفية) ، فالحقيقة تظل (مشروعاً) لا حدود لتطوره [لا حدود لمحاولتنا إدراك كنهها :- كنهه الخالق] وإلا فقدنا مقدرتنا على معرفته .

وهنا تكمن (إشكالية الإنزياح) و (الموضعة) . إنها لتظهر (كلحظة) انعطاف تاريخي .. كلحظة (ولادة) أو (احتضار) على السواء . وسيبدو لنا مثلا ان الاناء يحتوي ما في داخله [ليكن ماءً مثلا] وسأقول سنقول لأنفسنا (بل مؤكدين لأنفسنا) :- ان ثمة محتوىً يضمه شكل ما . لكن هذه الحقيقة لا تمثل سوى قضية تجريدية بحتة . ذلك ان ما يحدد (معنى) كل من المحتوى والشكل هو (حالة) الفعل التي تمثلهما .. حالة (انسكاب) الماء من الاناء (أو إنزياحه عنه) أو احتواء الاناء للماء وانسكابه فيه . ولربما يصح حينئذ ان نتبين (= يتبين لنا) حقاً (محتوى) هو مرة (خارج الشكل) ومرة (متجوهراً به) :- كأنه إطار له .. كجدار أو سقف لبناية أو (كمتعة) .. كإرجاء مستمر لنهاية متوقعة . ترى أين هي (حقيقة) ان [يسبق الشكل محتواه كالذي يؤمن به الظاهراتيون ؟] أو ان [يسبق المحتوى الشكل الذي يؤمن به الواقعيون الاشتراكيون ؟] ما الذي سأسمعه أو أراه أو أتعامل وإياه إذا لم يكن لأحس به في الوقت الذي يحس (هو) بي ؟ لا حقيقة إذن إلا في سياق ما . [سياق أن تنده

(البذرة) من خلال تعاقبية فصول إنباتها أي منذ (إنباتها) على (حصادها)] . [هذا ما يتماثل به ما يسمى في (علم الحروف) بعملية استخراج الزمام ، أو تدوين العبارة السيميائية في عدة أنساق متطورة حتى يظهر النسق الأول المبدوء به ،. ان أية حقيقة زمانية كانت أم مكانية هي حقيقة (نسبية) الظهور من منظور أحد طرفي المعادلة . وهذا الكائن الذي هو (أنا) أو (أنت) لا يستطيع أن يعيش وحده طالما ثمة محيط هو جزء منه ، وطالما يبدأ من (هويته) التي تستطيع ان يصبح محيطها وجوده من خلالهما :ـ وجودهما المشترك . [هنا يكمن (سرّ)ي في ان أتفانى مع الأثر الفني أثناء انجازي إياه] . وكالألوان التي نبصرها في العالم ، تظل هناك (حقيقة) مشتركة ما بين (فيزيائية) سقوط الضوء على سطوح الأجسام و (بسياكلوجية) الحس البصري ، فان كلًا من المحتوى والشكل هما أيضاً (خطاباً) مشتركاً ما بينهما . وهكذا فان في صلب هذا (النسيج بسداه ولحمته) حيث يتحقق (النض) فخطاب قابل للتأويل وتأويل قابل لان يصبح خطاباً ... للتفسير والفهم كما للاقتراح والإيصال .. [كـ (حَدث) جديد يشترك من خلاله مؤلف أو ملقٍ ومشاهد (أو متلقٍ) ..يتوالى كل من المحتوى والشكل ، أو الشكل والمحتوى ، بصيغ جديدة لا نهاية لتعددها ... وينسج على منوال ثنائية هذين المحورين كل ما يستطاع مضاعفته من مواقف ، لا يستطيع تماماً الاخذ بجانب منهما على الاطلاق ، وذلك لأن الوجود نفسه لا يكاد يميز بين (ذات) و (موضوع) . انهما معاً ولا ـ معاً في وقت واحد .

●

الآن ، وقد اكتشفت موقعي من الذات ، فأنا في قلب الدوامة ، ومحيطها في الوقت نفسه . ولكن (أنا)يَ هذه التي تخصني هي أيضاً (أنا)كَ ، أنت الاخر . هي تماماً كحالة صفحة الورقة التي أستطيع أن أقرءها في الوقت الذي لا أستطيع أن أقرأ فيهما ما هو مدون في الصفحة الأخرى المقابلة لها . مع ان كلاهما يكونان (الورقة) كتوأمين متلاصقين .

أنا أنشد قراءة الورقة نفسها بصفحتيها المدونتين ، وهذا هو (سر) إشكاليتي إذ أشعر ان (للتفاني) بين المحتوى والشكل مجالهما المشترك ، فلا يحل هذه الإشكالية ولا يكشف عن سرها إلا ان تستمر على حالها . ذلك لان انتفاءها يعني انعدام (حالة الفعل) أو تلاشي (قضيتها) بالمرة . لأنه يقظ

على حالة الاهتزاز أو التأرجح التي تعرّف معنى الفعل (= ديناميكيته) . أو كان
أكتفي بقراءة صفحةٍ ما للورقة .. قراءة (ذاتيتي) مضحياً بـ (موضوعيتي) .

●

حينما كنا (نضع) مسألة إستلهام الحرف في الفن التشكيلي أو إستخدام الحروف والمدونات اللغوية والإشارية في الفن لـ (ملصق Collage أو تضمين) موضع اعتبار له جدواه في (زحزحة) اللوحة المبرمجة ، (كاضافات) لونية على سطح تصويري ، عن ذاتها : زحزحتها عند (رفدها) بذاتية أخرى فهي التي ستحقق هذا (التلصيق) أو التضمين المستمر ... هذه الصيرورة ، كنا سنؤمن بأن حالة الفعل التي لا بد أن (نصعّدها) تقتضي (التوفيق) ما بين الحروف [التي ستتطور الى كل المجال اللغوي] والسطح التصويري الذي لن تمثله الخامة اللونية بل كل ما يستطاع (إستناطاقه) من إضافات أخرى في مجال يخص ظاهرة السطح التصويري ، بما في ضمنه (البُعد الواحد) . ولعل هذا البُعد بالذات هو ما سيمثل (حالة الفعل) عند إحكام (التفاني) بين كل من المجال اللغوي والمجال التصويري ، وبشتى المستويات والمحاور ، تقنياً وتعبيرياً وأسلوبياً . أو بما يمثل (الفنان والمشاهد (وضمناً الناقد) والعمل الفني) سوية . وهكذا أضحى لمبدأ (التأمل) في عملي الفني ـ بوصف العالم من خلال معطيات ما بعد تجريدية ـ مشروعيته كـ (بحث) تقني ورؤيوي ، في توسيع مجال البُعد الواحد لكي يحتوي هذه الاشكالية التي لا تحيا بدون استمرارها . من هنا كان البُعد الواحد نفسه كإشكالية وجود ، أي كحالة في التعبير عن الخط أو (أزل) الشكل ذي البُعدين ، على سطح ذي بُعدين : أقول : ـ كان للبُعد الواحد معنى (تفاني) كل من المحتوى والشكل (كان له مجاله الاهتزازي) ذلك ان معناه نفسه أن يكون هو شكلا ومحتوى في الوقت نفسه . هو بما فيه من إستحالة للظهور في الوقت الذي يفترض إظهاره بوسائل يستطاع اكتشافها فيلغى كل فارق بين المحتوى والشكل ، ويؤججه (كقضية) .. كحالة فعل .

أنا : ـ هذا الشيخ الذي نيّف على الستين وأوغل في صيرورته نحو السبعين ، هذا الشاب أو الطفل المولود حديثاً نفسه ، أشعر في داخلي (كما انك أنت الآخر الذي لا بد أن تشعر الشعور نفسه) أقول : ـ نحن كلانا كأحياء (أرضية ـ هوائية) نستبطن الماضي والحاضر في مستقبلنا . وتلك هي الحقيقة الناصعة ، إذ كيف بامكاننا أن نزيح كل ما تحقق به الماضي والحاضر عن (مكانية) وجودنا الجسدي

والجدلي معاً ، طالما ان هذا الوجود لم يستحل بعد الى عدم ؟؟

ولامثل لهذا الموضوع بهذا المثال :ـ ان دودة القز تتشرنق في مرحلة من مراحل حياتها . وهي إما أن تموت في داخل شرنقتها أو انها ستقطع خيوط الحرير لكي تستحيل فراشة . ولكنها في الحالتين لا تزال ماثلة ما بين الحرير والفراشة . ذلك لان (الدودة) ما زالت حية في كل من الحرير والفراشة . فلا يمثل موت الدودة إلا ان يتلف الحرير أو تموت الفراشة ، وهما خياران متكافئان . إذ لا يتحقق تلف الحرير إلا بموت الفراشة ، ولا يتحقق موت الفراشة إلا بحياة الحرير . هنا تتجدد كل من ظاهرة الموت أو الحياة .

اللغاني كتقنية رؤيوية :

كان عليّ إذن ، أن أتناوب ما بين العالمين اللغوي والتشكيلي ، ضامناً للبُعد الواحد مولده واحتضاره المستمرين . وهكذا أضحى عليّ في آخر الامر أن أكتشف كلًا من العالمين الواحد في الآخر ولكن من خلال (صيغة) طالما عرضت لنا (الطبيعة) ما بين الروح والجسد دونما توقف . ان المحتوى سيضحى شكلا وسيضحى للشكل حالته كمحتوى ، وهكذا يصبح لإيغالي في تطوير الحروف الى علم الحروف ، أو استخراجي شتى البدائل اللغوية (وليس مجرد احالة قيمة الحرف الى العدد أو العدد الى علامة) أقول : يصبح (لإيغالي) ذاك نتائجه (العملية) عند استخراج (الصيغة الشكلية) الايقونية للمحتوى اللغوي ، مثلما أضحى إيغالي في تطوير الإحساس البصري بالالوان الى تصور ذهني لها ـ عن طريق (كتابة) أو (تسمية) الالوان بدلا من وضعها على اللوحة كصبغات لونية ـ بمثابة (إحالة) الشكل ـ Form الى محتوى Content أو مضمون Comrent] وهذا من جوهر الفن الذهني conceptual art] . لقد تلاشت الأسطورة ، وتحقق (نشور) الجثة المحنطة . ان تقنيات (الوجود الرؤيوي) وهي في حالة كونه ـ أي الوجود الرؤيوي بمثابة [آيديولوجيا ـ يوتوبيا] أو حالة ذهنية وممارسية معاً .. تصورية وحسية . لن تقتنع بالقطيعة بين السبب والنتيجة (كما الوجود الالسني) فكلاهما ، أي السبب والنتيجة ، صفحتان من ورقة واحدة ، وهذا الكائن الذي يتمظهر ويتجوهر على عدد اللحظات هو أيضاً هذا (الحاضر ـ الغائب) .. أو (الأنا والانت) . ومن هنا نشأ (المنطق النشوري) في معنى إحالة المحتوى الى شكل والشكل الى محتوى . والى إدراك (حقيقة) حضور البذرة في (واقعية) نمو الشجرة . تماماً كـ (إدراك) واقعية تسلسل مراحل الشجرة في (حقيقة) ثبات

وجودها البذري (من بذرة) . فهذا الكائن العجيب في العمل الفني هو ما سيشف عنه (إمكانية ـ possibility) (لا ـ كينونته) .

●

ـ « أحاول أن أصنع شكلا للمحتوى مثلما أصنع للشكل محتوى » . بهذه البساطة كان على كل مَنْ الزيح والتراكم (remore & accumulate) أن يتلاقيا . وهذا ما مكنني من الإيغال في استخراج (دلالة) الدالة ـ هذا الأوقيانوس . والذي لا نراه بلونه الأزرق البحري على الخارطة ما لم نره في الوقت نفسه في حقيقة الماء (H_2O) [أي ذرتين هايدروجين وذرة أوكسجين] أي كنظام شمسي مصغر (= وهج) .

قلت ان للحروف بدائل رياضية عددية . فلماذا يصبح للأعداد بدائل ايقونية ؟ توضح الأعداد في نظام يحيلها الى (علامات) مرسومة ، وبالمقابل فان (للإحساس البصري) هالته الذهنية . فلماذا لا أتحسس الألوان ذهنياً ؟ ربما كان هذا التساؤل مخالفاً لواقع الفنون التشكيلية من حيث واقعها كفنون (مرئية) visval ، حسية ولكن التمادي في (تجذير) العمل الفني يطال (الواقع الحسي) حينما يستطيع أن يكتشف (فيه) واقعاً إدراكياً ، (وهو ما تخوض مخاضته المعرفة المعرفية في عدة حقول علمية أو فلسفية أو فنية) . إذن ـ فلأحاول ان أتصور الألوان في عملية قراءتها في فعل الإحساس بها . هنا كنت كمَنْ خرجت عن طوق هذا الرق البشري :ـ محدودية المنتمى لإنسانيته الذاتوية . لقد حاولت (أو أحاول) أن أبدو موضوعياً (بل موضوعاتياً) ، أن أعيش حقاً اهتزازات هياآتي الذرية الموضوعية :ـ كوني في أصغر معالمي كجمود (خلية) .

ـ لماذا لا ؟ وأنا أعلم (عبر) المجهر انه لا نهاية لهذا البحث التصغيري ؟ [هنا تسقط كل الأقفال وأنا أكتب على هذا الاتجاه الذهني في الفن فقد تدخل صوت المؤذن داعياً الى الصلاة كحدث سمعي (لا بصري ولا ذهني) . فكأن للظاهرة الحسية ـ الإدراكية كذلك عمقها الشبحي] . هذه هي الحقيقة إذن بشكل أكثر اقتراباً من الواقع وهي ان هناك تفسيراً غائباً (يحدد) من إدعاءنا لموقف (موضوعي) عن معنى (ذاتية الخالق إزاء المخلوق) لا يستطاع الاتجاه إليه إلا عبر عدد لا يحصى من المجاهر .

لقد صنعت عبر مسيرتي في البُعد الواحد (مجاهري) . مارست استخدام المدونات ، المقروءة والمجزوءة والمقلوبة الخ .. ضاعفت الحرف في الكلمة والكلمة

في الجملة . اختزلت العبارة . حاولت أن لا أكتفي بمجرد وضع الرموز [ـ الترميز (في) الرموز الإبجدية أو إحالتها الى إشارات signs ، وكذلك بالمقابل إحالة الإشارات الى أبجديات (كما الشقوق والشرارات الكهربائية التي تتخذ شكل كتابات إنسيابية كحروف متصلة) . هتكت أزرار قميصي التي لم أبرمجها لفلسفتي . أدركت ان لاستخدام الأعداد (وعيها) [الزماني والإنساني والمكاني] تماماً كاستخدام الحروف ، سواء أتحقق ذلك من خلال الزمان أو المكان أو الإنسان :ـ زمان العدد المكتوب وحده أو المتسلسل في هيئة أعداد لا نهاية لها . كنت أبحث عن ما ينير لي طريقي لكي أحقق (جدوى) اهتزازي الهبائي ، حتى أدركت أو أوشكت على أن أدرك ان (للدوال) (دوالها) كما ان للدلالة دلالتها بل دلالاتها . أدركت اني ضائع في صحراء و (كضائع فيها) (حتى بمأساة اكسبري أو كامو) ، أن لا جدوى من (إستكانتي) الى موقعي ، إذ لا بد لي من أن (أتجاوزه) وان عليّ أن أنتقل من كثيب الى كثيب متجاوزاً تجاوزي ، كـ (واقف نفريّ : نسبة الى (وقفة) محمد بن عبدالجبار النفري) وأنا في صميم (لا ـ تجاوزي : تراجعي) .. كان عليّ أن أستمر على السير حتى ولو أدركني التعب وجف حلقي من العطش . كنت أبحث عن الحقيقة في الحقيقة في هذا المحيط الشاسع الذي لا نهاية لساحله أبداً . وفجأة تشبثت (بقشة) ثم رحت أتشبث بها مهما كلفني الثمن . فهذا هو (مسرب) علم الحروف والأوفاق يدعوني الى اللجوء إليه . ولم أتوانَ عن خوضهما في عملي الفني . لقد اكتشفت من خلالهما (كما اكتشفت قبل ذلك البُعد الواحد لما وراء البُعدين) ان باستطاعتي أن (أخرق) هذا الملصق اللغوي الذي يتماهى برموزه التدوينية ، ان (أفصد) شريانه . وبالمقابل كان عليّ أن أستنتج ان لعالم الإحساس البصري (غوره) التصوري . وكما أصبح التجريد بديلا عن التشخيص ، بعد ان اتضح ان ليقينيات (العقل والروح) جسدهما المشترك وهو جسدهما الثقافي المتميز عن الجسد المادي أي (النفس والجثة) فسيصبح للتصور يقينه في عالم الإحساس . هنا كان عليّ أن (أزج) المشاهد معي في عملية واحدة ، أن أقف به (متأملا) ذاته في العالم .. عالمي الفني وهكذا كان ما كان من (خبر) يمارس ما هو أكثر من (سماعه) ، أي ان يعاش كسماع من الداخل . ان هذا النظام يخفي (عبثه وفوضاه) ويتستر عليهما بتظاهره (الوعي) وقد آن له أن يتقوض . معالم البدن والنفس (ومن خلالها عالما الوعي واللاوعي النفسيان) فضلا عن الثقافة صائر لأن يتسامى الى (روح) .. وحينئذ



يظهر على حقيقته الجوهرية . اتضح لي أن لم يعد من معنى لكل من المحتوى والشكل . فهما مجرد حرفين أبجديين .. بمعنى ان اختصارهما الى حرف يحمل بذرة قراءتهما كمقطع وليس كـ (كلمة) . لم يعد هناك من معنى لمحتوى ولا لشكل . فكلاهما سيحتويان بعضهما البعض . وعند هذا الحد تسنى لي أن أدرك أيضاً لماذا يكمن (وجود) البُعدين في البُعد الواحد . ويتقارض حضـور (الملقى) في (المتلقي) والذات في الآخر والجزء في الكل (بل والكل في الجزء) .. ويصح حينئذ ان يكون الحفيد جداً لجده والابن أباً لأبيه ..

خـــاتـمـــة :

تظل إذن اللوحة ككتاب (طرساً) لا غنى عنه .. ويظل الكتاب المَحكي في مستواه الجديد ، كتسجيل صوتي ، أزلًا له . [ألا تنم هذه المعادلة عن معنى (منزلة) البُعد الواحد من البُعدين ؟] ولكن يظل أيضاً المؤلف أزلًا للقارىء ، والقارىء أزلًا للعمل الفني أي مستغلًا بوجوده لذاته .. له استقلاليته وكرامته .

انها الحقيقة المنظورة عبر ثلاثة مجاهر على الأقل هي :

المؤلف أو الجسد

القارىء أو والنفس

النص أو والروح

ما أسماك وما أبعدك عن الاستحواذ وأنت في مصيريتك اللانهائية ؟ ها أنت ذا قريبة وبعيدة في الوقت نفسه : (لحظة عابرة) كنقطة كعبارة . كقطرة مطر ، كبذرة ، وكحياة شجرة بجذورها وجذعها وأوراقها وزهورها وأثمارها المنطوية على بذورها : (كدهر مستمر) كخط . وما علينا إلا ان نتجه (فيك) و (بك) و (إليك) فحسب :ـ نتأملك .

المابعدية (post) بين التجريد والتشخيص

يظل الحديث أو الواقعة لا محوراً أساسياً في فكر علي طالب التشكيلي ، فخطابه إذن خطاب شبه تاريخي . ذلك ان لوحاته تروي لنا مدى استحالة الشكل الى ملمس أو التشخيصية الى (تجريدية تقنية) . هنا (مغزى) تمسكه بمبدأ التشخيص Figuration (وبالتالي بالبين ـ تشخيص inter-Figuration) من جهة

والاختزيالية minimalisim (أو بالأحرى الاكتفاء بجزء صغير كرمز للنسق بأجمعه) من جهة أخرى . هذا هو ما تحدثنا به لوحاته بنفسها . وسواء كانت مواضيعه تبدو كـ (حالات إنسانية) لم ترسم بقصد تمثيلها (أو بالأحرى تمثيلها ظاهراتياً) بل بقصد (تجذيرها) أو استقصائها من خلال واقعها الشيئي ، أم كانت بمثابة مسارح لأحداث مكتفى بخلاصاتها كنماذج وقائعية ، فان هذه الأعمال الفنية في آخر المطاف هي (شرائح) متنوعة لعدة حالات تخص موضوع (نيابة الجزء عن الكل) :- (الرأس عن الجثة والمثلث الهندسي عن العلم والنظارة عن العين والقلب عن السر والشفاه عن الحديث ... الخ) . ومن هنا لا بد لها من (نظام تجمعي) يؤالفها : أي يوالف بين (أجزاء) من عدة محاور مكونة في تجمعها (نسقاً) جديداً هو نسق (الجزيئات) لا نسق (الكليات) . إذن (فطروحه) لا تستطيع أن تظهر من خلال تجمعها كسرد تاريخي ... كظاهرة تشخيصية تروي لنا وجود الإنسان أو المنظر الطبيعي أو كل ما هو مرئي في العالم ، إلا كـ (ذرى) انثولوجية (= بقايا أحداث متوارية) . فهي إذن مكرسة كنصوص تمثل نوعاً من الطروح (ما بعد التشخيصية) post-figuration . لنزعة (متكافلة) ، وللنزعة ما (بعد - التجريدية post-abstraction) من الطرف المقابل . وتلك هي ما بعد تجريدية رافع الناصري . فكلاهما أي رافع وعلي ينهلان من معين واحد هو (تجاوز) معطيات الحداثة Modernisim بـ معطيات ما بعد - حداثوية (شعارها) (إنكار) سكونية التعبير الفني من أجل وضوح (رؤية ديناميكية) يمكنها أن تسبق ظهور (الفعل) الفني بل تتخلله .

لقد كان رافع الناصري ، بدوره ولا يزال يتوخى تجاوز مفاهيمه السابقة عبر (خطابه التشكيلي) أو بالأحرى ، عبر (سردية اللوحة شبه التاريخية) كالتي يرسمها علي طالب ، ولكن بشكل آخر يحقق (لا - سرديتها) أو حضورها الاني . فهو يكاد أن يلغي فيها وجود الشكل figure لصالح اللا - شكل non-figure ، وهي لهذا السبب بالذات لوحة (ما بعد تجريدية) . انها دونما حاجة الى (ذرى انثولوجية) تحتفظ بها ذاكرة بصرية يتمتع بها الفنان ليترك لنا أثره الشخصي ماثلا كانه (لا - أثره هو) :- حركة رأس الاصبع أو لمسه الفرشاة العريضة أو أية أداة أخرى ، على سطح اللوحة . ولهذا كله فاللوحة هي التي ستتحدث بوجوده (اللا - شخصي) وليس وجود الآخر :- لا الرأس ولا القلب ولا الشفة ولا الكف بل (الأثر) أو عدة (آثار) معماة أو غير مشخصنة ... كنقاط متتالية ، وهواجس

لحروف أو أبجديات ، كإشارات شبه مقروءة ... كل ذلك لكي تصبح اللوحة في حالة احتضار أو غيبوية تطرح (هذياناتها اللونية والإشارية) من خلال علاقات فضائية Spaical (تجانس) ما بين الممتلىء والفارغ ، أو المرئي واللا ـ مرئي ، في تكوينات (ما بعد ـ تجريدية) .

يبدو الحدث (التشخيصي المختزل أو النموذجي من خلال الجزء) متجذراً في عدة (ذرى اثنولوجية :ـ (اثنولوجية الذات) وهي التي يستطاع تفسيرها (كتخزين) لذكريات طفولية ، وهذه الذرى هي حتى الآ ن (شكل العصفور والسيكارة والرأس والقلب والكف والعوينات والشفتين وذرة من كثافة لونية .. الخ) أقول :ـ هذا لدى علي طالب بينما يبدو الحدث (شبه التاريخي) لدى رافع الناصري بشكل آخر ، فلا اثنولوجية (ذات) ولا ذكريات طفولة مستعادة بل مجرد حضور آني لـ (حالة جردت لتصبح مقاماً) . (الحال والمقام من المصطلحات الصوفية التي توازي اليوم معنى الآن الزماني والتعاقب الزماني .) في (الذرى) كان الفعل الفني ـ التعبيري المحوّر يبدأ من كونه (إسقاطاً لزمان آني) سيصبح سرداً لزمان تعاقبي أما في (الفعل شبه الآني) فسوف يحال (السرد الزماني) الى (إسقاط آني) حيث (الفعل الفني) يبقى محتفظاً بـ (نشوره اللا ـ ذاتي) ، بتنكيره للا ـ شخصي . وهكذا ، فسوف تظل (ذرى) علي طالب محورة من كونها (إسقاطاً آنياً) لزمان آني كالذي يعيشه رافع الناصري (في لمساته الخطية (= تاشزم) النابعة من فضاء اللوحة (اللا ـ ابعادي) الى كونها سرداً تطورياً لعدة (حالات) تقترن بنماذج معينة مشخصنة كأجزاء تنشد كمالها (أو ينشدها كمالها) ، وهكذا ، أيضاً ، فبمقدار ما يحاول علي طالب أن (يروي لنا) تاريخياً (رمزية) أشيائه الإنسانية (أو إنسانيته التي تنطق بها اللوحة من خلال (شيئية) (ذراها) الرمزية بأن (يتقمص) الحضور التاريخي وقد استحال الى آن زماني يحاول رافع الناصري أن يحيلها الى لا ـ تاريخانية ، متجاوزاً (آفاقه الصحراوية الى آفاقه السماوية الأرضية معاً) باحثاً عن (هبائه) أو (فقاعة) هي أيضاً بمعنى الكوكب أو الكون ... وبمعنى آخر نقول :ـ ان (رمزية) رافع الصوفية ، إذا صح القول ، النابعة من مدى تمثله الفضاء الكوني تلتقي الآن مع (رمزية) على السحرية ، المتبلورة في (أجزاء (خليقية : إنسانية) ستبدو كـ (أبجديات) أو (دوال) تحمل في جوهرها (دلالتها) أو تنبع في تمثل (الإنسان ـ المادة) للفنان نفسه . أو لتبدو كأبجديات

معدة للقراءة ... أو بتعبير أكثر دقة نقول : ـ نستطيع أن نكتشف (اللغة السرية : لغة الروح) متجلية في لمسات رافع الناصري ، وسطوحه اللونية غير المحددة ، وبين (لغة الدوال) ، و (لغة الجزء الذي ينشد تمثيل الكل) والأبجدية التي تنشد لتكوين نسق جزيئاتها فيها كما في أعمال علي طالب ، باعتبارها (لغة تعاويذية : لغة الجسد) المتحجر لا الروح المتلاشية بالكون أجمع .

من هنا فان كِلا الأسلوبين يبدوان متكاملين في حوارهما من خلال النصوص ... أو بالاحرى عبر (الخطاب التشكيلي) الذي يتضمنه (الأثر الفني) . ومع هذا التحديد فثمة ما يدفعنا الى التعمق في فهمها . فالناصري منذ التزامه الثقافي لاكتشاف الفكر الصوفي في وجدانه الصحراوي (أو شبه الصحراوي) (خط الافق ـ الخط المستقيم) سينشد البحث عن (جماليات) هذا الالتزام في فضاء اللوحة نفسها : (غمامات ـ مروج ـ صخور) ستبدو جميعها متداخلة ببعضها البعض ... سيحاول أن يكتشف مدى ما سوف تقدمه اللوحة للمشاهدين (حكمة بوذية) و (بدوية) معاً . اللوحة إذن هي التي سوف تتحدث نيابة عنه ، وسنجد مدى إستبداله (الإيقاع السكوني) في إستعماله للآفاق (الخطوط المستعرضة لا الطولية) بإيقاع ديناميكي محاولا انتزاعه من (جوهر) الفضاء المعماري للوحة ، لا بل سوف يتجاوزه الى الفضاء الخارجي الكوني .

(هنا تتجلى أهمية (المفصل) المعماري ، أو الجدار ، ما بين الفضائين الخارجي والداخلي للتكوين الفني أو اهتمامه الجديد بشكل اللوحة وإطارها ، كالذي استشرى أخيراً عبر الثقافة التشكيلية العالمية . إنه سيتابع بحثه في جدوى إرساء شكل اللوحة على أسس تحسب للشفافية حسابها كعلاقة ما بين الداخل والخارج ، (وسيربط ذلك بالطبع بالفكر الرافديني كاستخدامه المدرج السومري أو ما يماثله ليمنح بحثه إمتداده الذهني) . أما علي طالب فسوف يقوم بعملية (فصد) متقصد للفكر الواقعي : ـ (= إنسانيته العلمية عبر التاريخ) ، محاولا نقل هذا التاريخ الثقافي من الصعيد التعبيـري التمثيلي أو الذاتـوي الى الصعيد البنيـوي أو الموضوعي اللغوي . فهو على الضد من رافع الناصري ينطلق من فضاء اللوحة لكي يستقر في جزيئاتها في حين كان رافع الناصري كما نوهنا ينطلق من الجزئي نحو الكلي (الجزئي هو الذات والكلي هو العالم) .

(لعل باستطاعتنا أيضاً أن نحلل منهجية كل منهما) بأن أية لوحة من لوحات رافع الناصري تبدو لأول وهلة وكأنها (فناء) للذات في الكل ... أو ان أ . ة

شريحة مقتطعة من اللوحة لا على التعيين تظل مشابهة للشريحة الاخرى من حيث إيقاعها ووحدتها التمثيلية التاملية Representational meditation أما بالنسبة لعلي طالب فان الشرائح سوف تتنوع (مع انها تستطيع أن تتكامل ضمن إيقاع تعارضي contrast لا توافقي Harmony . وإذن فان (اختزالية علي النموذجية) وهي تبتدأ (برأس) الإنسان تتكامل مع (توسعية رافع الشمولية) . أو قل :- ان ما يبحث عنه الاول يجده الثاني ويصح العكس . ذلك ان إستخدامات علي طالب التقنية (التلصيق التعبيري والتكويني والتقني) تجعل من البحث (في) موضوع الإنسان إستقصاء لوجوده المادي الشيئي (المكاني : يعني خلق الإنسان من الصلصال) حتى لحظة الشعور بالإيقاع (أو النبض) الزمني لمعنى هذا الاستقصاء :- (من الإنساني الى الطبيعي) . في حين تبدو استخدامات رافع الناصري التقنية (كتمرحل للوعي بالخط ذي البُعد الواحد نحو اللا - أبعاد) ومن هنا فهو ليس بحاجة الى (التلصيق) على الاطلاق . لأن التلصيق يظل يلعب دوره من خلال مبدأ التجميع التقني (Technical assamblage) أو انتماء (الكل الى الجزء) كما هو لدى علي طالب (= علاقة الرأس المرئي بالجسد غير المرئي) في حين يظل (الفعل التجريدي وليس التعبيري ، كما تعبيرية جاكسون بدبوك) .. الفعل (بأثر الفرشاة أو الانملة أو أي شيء آخر) على السطح التصويري وسيلة انجاز (نشوري) (من تحرر الروحي عن الجسدي Imancipation) ناشدأ الاعتراف : اعتراف الجزء بالكل .

الإنسان لدى علي طالب ينتمي الى الطبيعة (وهذا ما تحدثنا به أعماله) أما عند رافع الناصري فان الطبيعة هي التي تنتمي الى الإنسان (أي الوجود النشوري للإنسان) . فعلي طالب يبدو من منظور عرفاني حلولياً أما رافع فيبدو إشراقياً ... وهكذا نستطيع أن نجد البذور السحرية Magical كامنة في رؤية علي طالب في حين نجد البذور الصوفية كامنة في رؤية رافع الناصري .

لست بمستقصٍ موقف أي منهما الفلسفي أو التاملي ، ولكني بصدد اكتشاف (العلاقة) التكاملية بينهما ، (من خلال أعمالهما الفنية) بالذات ، ذلك على الرغم من وجود (صدع) أساس هو (الاخدود) الأزلي ما بين المادي واللا - مادي ... ما بين الروح والجسد .

حقاً ان المتعة الجمالية التي يجنيها المتامل لمعرضهما المشترك تبقى مرهونة بميكانيكية التأرجح (أو الارتعاش الامكاني) لكل من التجـ ـد

والتشخيص .. هـذا في (إشراقـه) نحو نـوع من التشخيصية التكييميـة (= الإشارية أو النسيجية Texture) التي تزيد من إتساع مدى الوعي الروحي ؛ وهذا من خلال (حلوليته) التأويلية التي تضاعف من اختزالية النموذج الإنساني - الشيئي .

وهكذا يتضح لنا ان مبدأ (الما - بعد) (- post) لكل من التجريد والتشخيص هو الذي يصنع لنا الآن ركائز واضحة من (المعرفة التشكيلية) لرفد عطاء اللوحة المتحدثة عن نفسها ، تلك اللوحة المسطحة وكانها صفحة من كتاب جاهز للقراءة .

لسنا الان أخيراً إزاء (نص) يتحدث لنا بحضور (مؤلفه) ، وهذا هو المهم . فنحن كنا نحاول أن (نستقريء) النص لنكتشف المؤلف كجزء من كيانه المستقل وليس ، على الضد من ذلك ، نستقريء المؤلف . (حتى ربما بغيابنا أو تعسفنا في تفسيره .) ذلك انه لا هموم أو قلق علي طالب ولا صوفية رافع الناصري (الشرق - ألصوية) المتجذرة في (غرب آسيويتها) تستطيع أن تمدنا بعطاء اللوحة الفذية على الإطلاق . نحن بإزاء كتاب مختزل الى ورقة أو عدة ورقات ، كانت ولا تزال خير (جليس) من جلساء المتنبي وهو يعلن عن مغزى صحبته إياه .



الانسان
والأسطورة و المعرفة

الفحوى الاسطورية للذهنية الرافدينية

(حالة أنكيدو الجلجامشي)

مابين امتلاك الإنسان العراقي سر خلوده (مخاطبته المخلوقات الإنسانية وغير الإنسانية عبر وشائجه العاطفية ، وربما الغريزية والحسية التي استحالت ، أو كادت ، من خلال الفكر التصنيعي الى نوع من « البراجماتية التكنوقراطية » ورعايته إياها بتجريده (أو تعريته) عن ذلك السر ، من خلال اللجوء الى (حالة) الجنين في بطن الأم ، والرضيع في المهد (وهذا ما يوازي معنى (موت) أهل الكهف . موتاً معاصراً) . أقول : ما بين هذا وذاك تتجلى لنا تحولات (أنكيدو ـ الجلجامشي) ، بصورة « موازية » لتحولات (جلجامش الانكيدوي) ، (ولسوف يتكرر هذان المصطلحان كنايةً عن كونهما محورين متقاطعين لمعنى (الطبيعة ـ الثقافة) و (الثقافة الطبيعية) أو الفوق و ـ التحت والتحت ـ الفوق بديلًا عن اليمين واليسار ، أو اليسار واليمين) . وبرأيي ان علينا أن نميز ما بين الوعي التكنوقراطي الذي يسود العالم اليوم ومن منظور (الميكانزمية الوظائفية) في الفكر الإنساني . ومدى تسليط نتائج هذا الفكر ، ذات المدلول الوظائفي كالأجهزة التصنيعية الانتاجية الدلالة مثل الربوت والحاسبات ... الخ .. وهو ما يعرف لنا (هوية) الفكر في المناطق المعتدلة الباردة من العالم (بما يوازي إمتداد أوربا وأمريكا الشمالية مثلًا) .. وما بين الوعي الحرفي في المناطق المعتدلة الحارة والمناطق الاستوائية في العالم الى حدٍ ما .. فان في (صميم) هذا التمييز يتم الوقوف على معنى أسطورية الذهنية الرافدينية . وهذا ما نحن بصدده .

وهكذا ، يتمثل لنا الفكر العربي المعاصر في العراق ، إن لم يكن في كل الوطن العربي ، وهو يسرد دوننا كلل ملاحم وأساطير وادي الرافدين في العصور القديمة



ومآثر وبطولات العصور الوسطى الإسلامية ، وأخيراً تماهي شخصيتنا الحضارية في العصر الحديث أو الراهن عبر متغيراتها وثوابتها بكل أنساقها الثقافية . كالشهودية والوجودية والمعرفية ، أو كيانها الداخلي والخارجي ، وكذلك الماضوي والمستقبلي في شكل إيقاع (توحيدي) هو الذي يحيل التاريخ الى أسطورة محققة معنى الحركة في الثبات والثبات في الحركة . (لطالما ساهمت الحرب العراقية ـ الإيرانية في تحقيق هذه الاحالة ، وإن كان بثمن باهظ . أعني ان العراق سجل له في معنى الحرب صفحة واضحة أصبح فيها تاريخ السنوات الثمان (أسطورة) حضارية ثقافية وإنسانية معاً . فالموقف الإنساني للمواطن العراقي وهو ينتصر أو يستشهد لم يكن موقفاً اعتباطياً ولا دونما معنى (أي عبثياً) على الإطلاق . وذلك لانه دل على أهمية الاختيار الإنساني الطبيعي لإنسان وادي الرافدين وكأنه كان يستعيد مواقفه السابقة عبر العصور . فلقد أحال تاريخ الحرب الى حضارة (احالة التاريخ الى حضارة هو رأي المؤرخ الكبير بورديل في نظريته عن تاريخ إقليم البحر المتوسط) كما ان معنى الأسطورة اتضح لنا في زمان الحرب بشكل (شريحة) سريعة من شرائح الصراع الصدامي (أي الجلجامشي ـ الانكيدوي) ضد خمبابا أو ضد بحر الموت ، وحتى ضد ثور السماء ...) .

إن الوعي الأسطوري الذي ظهر منذ بداية الخليقة ، واشتد أزره في ما بعد ظل حياً في رأيي عبر الإنسان في المجتمع (الرعوي ـ الزراعي) أي المجتمع الحرفي ثم المجتمع (الزراعي ـ التجاري) أي البضائعي . وأخيراً المجتمع (الرعوي ـ الزراعي ـ التجاري) أي المجتمع المتبلور من حيث (هويته) المضادة للتصنيعية العالمية (التصنيعية التكنوقراطية) ، فنحن الآن عند ذروة حضارتنا المعاصرة ما تزال ترفع رؤوسنا بكل تسامي تراثنا ، الذي نحاول أن نحقق حفرياتنا فيه ... وهذا هو (نرسيسنا) أو صورتنا المرآتية تتشقق عن صدفتها عبر الوعي (السوسيوساكلوجي) لإنسان وادي الرافدين .. انها ملامح متراكمة لعدة طبقات ما عدا كسوتها الفوقانية البالية . وقد آن لنا أن (نستقرىء) السلف في الخلف ، وان نستخرج الدرة من المحارة .

المنظور المنهجي للبحث :

١ ـ مَنْ يدري مثلا ان (انكيدو) في ملحمة جلجامش لم يكن يمثل لنا سوى « الوجود الجنيني » لجلجامش نفسه ؟ (جلجامش بعد التقائه بأنكيدو لا جلجامش أرك الأول) ، ولماذا كانت الملحمة القديمة تقتضي أن يتمرحل

(الحدث) خلال الواقعة التاريخية في عدة مفاصل (أي مراحل نستطيع أن نستشف فيها المفاصل) وسوف تتكرر في كل مرة ، كما هي من حيث طبيعة الإيقاع ، عند الانتقال من مستوى الى مستوى آخر ، لو لم تكن (المفاصل) بمثابة (العُقد) التي تربط سدى الشبكة الخليقية بل الحياتية للموجودات الانثولوجية (بلحمتها) ؟ انها في جميع الاحوال تدل على الخلق (= الولادة الاولى ما بين الما قبل (Pre) والما بعد (Post) ، ثم الولادة الذاتية ، أو الصراع الايروتي . ثم الولادة الجديدة ، أي الثقافية ، فالولادة الروحية أي الموت .

نحن ، إذن ، عند مشارف معنى الخلق (كفعل) ، ولدنا في رحم الأم (أو لنقل ولدت حضارتنا (بعد) مستوى شطح البحر (في) الصلصال . ثم ولدنا بعد ذلك ولادة فيزيقية (جسدية) ، ثم امتلكنا وجودنا الثقافي فتحققت ولادة (هويتنا) . وسنولد أيضاً في موتنا ، أي من خلال أولادنا وأحفادنا . تلك إذن هي الشبكات المتراكمة لكياننا الانثولوجي ، وها نحن نحاول أن نستنطقه (سيميوطيقياً) من خلال الرموز الأسطورية المتجددة : اننا نتموضع .

٢ ــ وهكذا فان (انكيدو) نفسه عبر الذهنية العربية في العصور الوسطى لم يكن سوى ذلك العربي المسلم (الثائر ـ المتحضر ـ الشاعر أو الكاتب ـ المقاتل ـ القائد الفاتح ـ المتعبد ـ المترجم ـ المؤلف ـ الفنان ... الخ ..) وهو يبدو قاطعاً طريقه (ماشياً دربه) ما بين الحياة والموت ، ومحتفظاً بقيمته كمولود ، ومولود جديد وهو يحتفظ بقيمة (جلجامش) كما يحتفظ العدد الصحيح بقيمته مهما تضمن كسوراً عُشرية كانت أم لم تكن . كما :

[١/١ = ٢/٢ = ٣/٣ = ٤/٤ = ٥/٥ = ٦/٦ = ٧/٧ = ٨/٨ = ٩/٩ = ١٠/١٠]

الى ما شاء الله . ذلك ان هذه العلاقة بين (البسط) و (المقام) في العدد الكسري هي تماماً كالعلاقة بين الماهية والوجود .. البناء الفوقي والبناء التحتاني .. الفكر والمادة وما الى ذلك من متكاملات . أي وهي بهيئتها المتقاطعة بمعنى ان يمثل كل منهما الاخر حيث (البسط) و (المقام) في البناء الكسري للعدد الكسري الصحيح متكافئا القيمة . (تلك هي بالطبع قيمة الإنسان في المجتمع القبلي (لما قبل الإسلام ، وقيمة المسلم في المجتمع الإسلامي في العصور الوسطى) . وقيمة المقاتل العربي المعاصر وهو يقاتل دفاعاً عن الوطن) .

كنا نستطيع (في ما لو قد درسنا انكيدو من جلجامش أو جلجامش

من انكيدو) أن ندرك أو أن نحدس في الاقل انه إذا كان جلجامش قد خلق في الاسطورة بثلثين من الآلهة و (ثلث) من الإنسان فان انكيدو بدوره خلق من ثلثين من الإنسان و (ثلث) من الحيوان والنبات . (أو كل ما هو دون الإنسان الكامل الخليقة في أحسن تقويم) . كما لو نعد العدد في خانة العشرات ثم نعده في خانة المئات ، ثم نعده في خانة الآلاف ... الخ .. لكن العدد يبقى محتفظاً بنفس قيمته . فانكيدو هو جلجامش ، وجلجامش هو انكيدو (أي بمعنى :

١/١ = ١٠/١٠ = ١٠٠/١٠٠ = ١٠٠٠/١٠٠٠

... الخ ..) ألا يحقق الموت ، إذن المساواة المطلقة بعدئذ (بين كل المخلوقات ، وليس كل البشر فحسب ؟) هذا إذن هو معنى التقاطع بين محورين لا العمودي ولا الافقي ، بل بين المحورين المائلين فحسب ، كقطري مربع يلتقيان في مركزه هكذا (×) . ذلك ان لكل بسطه ومقامه . انه الصيغة (الجينية) وقد امتلكت ولادتها المتعاقبة دون أن ينقطع حبلها السري ما بين وجودها الطبيعي ووجودها الثقافي ، وبين روحها وجسدها (وفي العمل الفني ما بين مضمونه وشكله متطوراً الى دلالة ودوال) .

انكيدو الجلجامشي في الاسطورة :

عند تحليلنا (العُقد) التي تتضمنهاأسطورة أو ملحمة جلجامش مثلا ، نكتشف اننا إزاء شخصية واحدة هي (جلجامش الانكيدوي) أو (انكيدو الجلجامشي) . فمن خلالها ، أي من خلال الاسطورة منذ لحظة خلق انكيدو حتى لحظة عودة جلجامش بعد مثوله أمام جده اتونابشتم (أي استحالته الى حفيد هو الأب) نرسم شكلا بيانياً لكائن واحد (يتمظهر) من خلال طرفين أو منفذين لطريق واحد . يبدأ به الأول حيث ينتهي الثاني ويبدأ به الثاني حيث ينتهي به الأول . ذلك ان رحلة انكيدو الحياتية وهي غير الحيوية (لانها ، أي الحياتية منسوبة الى الحياة حيث كونها سياقاً تطورياً وليس الى كونها ماهية آنية) والتي بدأت من (الصلصال) الى المادة وانتهت بالتفسخ (أو المادة المتحولة) وهي نفسها رحلة جلجامش (الديناميكية الذهنية) أو الفكر والتي انتهت الى (فعل انعكاسي) بمجرد أسفه (أي أسف جلجامش) على غفلته عن نباته البحري . انجيله (عُشبه) أو « اكسيره » وسر خلوده المرتقب ، والمسروق منه من قبل الأفعى . انه مجرد رمشة عين حافلة بالحزن ، (لقد كان انكيدو الجلجامشي وجلجامش الانكيدوي كلاهما مخلوقان) . وها هو ذا

عشير الحيوان والزروع ، الإنسان الخليقي (انكيدو) ، المولود في البرية يولد ثانية في المدينة (ليستأنف رحلته في (الطبيعة) عبر رحلته أمام أبواب أرك (في الثقافة) ثم هذا هو ثالثاً يولد (في) صداقته جلجامش ، مقاتلا (خمبابا غول غابة الأرز) ثم (ثور السماء) متجاوزاً عقدة (أوديب ـ الخصاء) الى ولادة أخيرة ليستحيل الى وجوده هو (ما بعد الانكيـدوي) ، أو الى ما أسميناه بـ (انكيدو الجلجامشي) ، وبالمقابل فان جلجامش الذي ولد في جوهر الفكر (لما قبل الطبيعة) في (أرك ـ الاسم) لا (أرك ـ المدينة أو المسمى) سيولد ثانية أمام أعتابها (أي أبوابها) ملتقياً انكيدو (عبر الطبيعة الانكيدوية) وسيولد ثالثة من خلال صداقته لانكيدو مقاتلا خمبابا وثور السماء بدوره بل وسيزيد على انكيدو (الذي كان قد مات) بصداقته (لأورشتابي) ربان سفينة بحر الموت . [كان سيتقمص (انكيدو) نفسه الآن] في مسيرته للوصول الى جده اتونابشتم . ههنا إذن ستحقق الولادة النهائية لجلجامش .. ولادة الموت الحي (أو تعرفه على جده الخالد اتونابشتم ومن ثم حصوله على سر الخلود بصورة مؤقتة) ثم غفلته عنه ، أي عن (موته الحي وسر خلوده معاً) غفلته (عن سرقة هذا السر من قبل الأفعى) (أنظر ملحمة جلجامش ـ لطه باقر أو سواها من الترجمات) . لقد استحال أخيراً جلجامش بدوره الى (جلجامش انكيدوي) . لقد أصبح (إنساناً) فحسب يعرف انه لم يعد خالداً . ومن ثم (ليعمل صالحاً) من أجل أرك . (أو لنقل ان تبادل المواقع تم ما بينه وبين انكيدو وهذا ما يوازي تبادل المواقع ما بين الفنان والمشاهد في بعض مواقفها الفنية الأخيرة) .

هنا ، إذن ، وفي هذا (المفصل) الأخير ما بين الموت والحياة .. موت انكيدو وحياة جلجامش غير الخالدة سيتساوى كل من البطلين . (لقد حاولت أن أختزل هاتين الفكرتين المتداخلتين وما هما سوى حالتين أو (حالين) من (مقام) واحد . فان (السكر بعد الصحو) في التصوف يتماثل و (الصحو ما بعد السكر) وإن لم يمثله . فانكيدو الذي مات بعد سكره هو الصاحي يصبح الآن جلجامش الذي يعود الى صحوه بعد سكره هو السكران ..) .. وكل هذه (الشظايا) المتشابهة من الصور في (تفاني) أو تنافذ شخصيتي جلجامش وانكيدو إنما تمثل التقاء الثقافة بالطبيعة . وبالتالي تحقق (أسطورة) الحياة المتجددة في الموت .

سيميوطيقيا الاسطورة في صيغتها الاولى والثانية :

إذن ، أية دلالة سيميائية هذه التي يتذاوب فيها (من ذويان متقابل



بين عالمين) كل من بسط ومقام العدد الكسري الذي يمثله انكيدو وجلجامش ؟ أيكون كل منهما (دالة) لـ (دلالة) الآخر ؟ أم ان مسيرتيهما الحياتيتين داخل الاسطورة تتآلفان من (دالات) متقاطعة كما تتقابل (عوامل) عملية حسابية أو جبرية ما بين كميتين نتيجتها واحدة ؟ (مثلها وقانونها حاصل ضرب الطرفين يساوي حاصل ضرب الوسطين) . ولسوف تتطور نفس هذه الصيغة السيميائية المتماثلة لتنافذ كل من انكيدو وجلجامش في العصر الإسلامي أيضاً . ولكن بشكلها التصعيدي . أو كما لو كنا ننتقل من (خانة) الآحاد) الى خانة العشرات ، هكذا :

١/١ = ١٠/١٠

فهل بغير مثل هذه (الدالات) ذات الشحنات الرمزية العالية نستطيع أن نكتشف معنى تاريخ الاشخاص الذي يستحيل الى أسطورة ، وان ندرك ان « سيمياء » الاساطير يسلب التاريخ هويته التطورية ليجعل منه علماً للمعرفة الآثارية ؟ لقد بهرتني في السبعينات بناية معمارية بسيطة (...)

إن علاقة (الدوال) بـ(الدلالة) في سيميولوجيا الأساطير هي بالذات اكتشافنا لكل من جلجامش وانكيدو الواحد في الآخر . ومن هذا المنطلق فان ما بين كل من (المتغيرات) من العوامل و (الثوابت) ما يعيد لنا صورة الماضي في الحاضر . أي اننا من خلال إدراكنا (تقاطعهما) بعد ان يستبدلا موقعيهما ، يصبح بامكاننا أن نقول : عجباً هو ذات إنسان وادي الرافدين يستعيد سيرته على عدد اللحظات .. هو ذا :(جلجامش وهو ذا المنذر بن ماء السماء ، ملك الحيرة وهؤلاء ، جميعهم يؤلفون طارفاً من معادلة سرمدية يستطيع من خلالها إنسان وادي الرافدين أن يوازي سير مياه فيضان رافديه أو ذروة وحضيض درجات حرارة صيفه إزاء شتائه ؟ انه هو الفيضان المفاجىء وهو الجزر أو (صيهود) نيسان ، كما انه هو درجة حرارة ما فوق (٥٠)ف و (٥) تحت الصفر .. وهكذا يفقد كل من جلجامش وانكيدو هويته من براثن النسخة ، أو الجثة الهامدة .. فما يحقق وجوديهما الاسطوري حقاً هو ديناميته لا سكونيته .



على كرسي طبيب الاسنان

الرمــوز و الحفــريــات

يحدث (التكامل) ما بين التراكم والتعرية عند إدراك مستوى التفاني ما بينهما . ففي صميم هذا التكامل بالذات يقام الصرح :ـ صرح (فناء) الذات عن ذاتيتها وذلك لكي تعيش معنى تلاشي الامكانِ في الوجود ، أو تموضع الذات في (الموضوعية الموضوعية) والتي هي أكبر من أية ذاتية أخرى تنشد موضوعيتها ، لانها هي الذات والموضوع [كنت أتأمل نفسي على كرسي طبيب الاسنان وأنا فريسة لالم الاضراس وفريسة لشعوري بأني أفتقر الى (ثنتين) في مقدم أسناني الفوقانية . فما كان لي إلا أن أدركت بغتةً كما لو اني ما زلت طفلا رضيعاً أسنانه دخيلة عليه .. أدركت اني أصبح (موضوعياً) بمقدار ما أفتقر الى أسباب ذاتيتي] . ثم اتضح لدي ان (للتعرية) رموزاً وحفريات ... أي انها بمقدار ما تؤلف عندي (تقنيات) رؤية فنية تحاول أن تواصل التلصيق بالترقيع والاضافة اللونية بالافتقار الى أية اضافة ، فهي أيضاً (جرح) داخلي في القلب والروح ومن ثم السر ، ذلك لانه من غير هذا (الجرح) لن يتحقق معنى الإمكان أو الإيغال في ما وراء (النية) و (القصد) ..

الرموز الاناسية والاثر و (تشخيص) الذات عبر التعرية :

لعل كلًا من الرمز الاثنولوجي والاثر الطبيعي صيغتان من صيغ (التراكم) ، باعتباره الثقافي (الاكسائي) لا (الترقيعي) . ومع ذلك فان تبادل المواقع ما بين الطبيعة والثقافة هو الذي يتحكم في إدائية هذا التعبير Expression . فالأثر يحيل الى الرمـز ، ولكن الرمـز سيحيلنا الى مـا وراءه أي الى (النية) .. الى (التعرية) و (التراكم) . [فأية أسنان لبنية كانت ستوصل ما بين الطفولة والشيخوخة إلا ان تصبح مظاهر لفمٍ أدرد ؟] وما كانت (أناسة) الوجود الجنيني للإنسان لتبدأ بسوى (الماء) و (الفراغ) :ـ محوري الوجود الرحمي للجنين ؛ وما كان (لبخث) الزوجة السعيدة إلا المحبة قبل الزواج . وهكذا فان [التقدم بالعمر هو المسؤول عن تسوس الاسنان ، وبالتالي ظهور الثغر المثلوم الواجهة من حيث اختفاء بعض الاسنان كشاهدٍ من شواهد (الاثر) ، أثر الطبيعة

في الإنسان (أي في أحد مظاهرها الخليقية بل أكثر أنواع تلك المظاهر تطوراً] : الإنسان الأكمل بين المخلوقات . قالت لي طبيبة الأسنان :- أرني أسنانك . ثم عقبت على ذلك :- ما هي طريقة استعمالك للفرشاة؟ فما كان لي إلا أن أجبتها :- اني أهتم بغسل عقلي بالقراءة والكتابة والفن ، فلا أملك وقتاً للعناية بصحتي . ضحكت الطبيبة . اني (كسوت) تقدمي بالعمر باهمالي لصحتي ، لكن الرمز الاثنولوجي يظل مرئياً في جميع الأحوال من خلال الفراغات بين الأسنان . يراها المشاهد ولا يتصورها أبداً إلا كرموز بيولوجية . في حين تؤرخ هي لمستوى معين . (أؤرخها أنا) من حياتي الثقافية .] وفي اللوحة لا يمكن معرفة ما تدل عليه التعرية بالطبع على تقدم العمر . أو بالأحرى لا يمكن للتعرية أن تدل على تقدم العمر .. عمر اللوحة ، فهي قد تدل على (الاهمال) عند صيانتها .. (أو انها أساساً مهملة عن الصيانة) فيما لو حدثت على القماش (كخروق) . أما بالنسبة (للخروق) على لوحة من الخشب ، وفي موضوع يمثل جدران المدينة المقصوفة بقنابل الحرب ، أو في موضوع يمثل جدران مدينة تعرضت للقصف بالصواريخ ، فهي رمز (للتلوث) . كذلك الحال بالنسبة للشقوق أو الخرزات ، فهي تمتلك (دلالتها) الرمزية حينما تستطيع أن توحي للمشاهد بكونها إسقاطات الإنسان وهو يسيء الى إنسانيته [أظل أشعر بشيء من تأنيب الضمير على إهمال العناية بأسناني ولكني لا أشعر بتأنيب الضمير حينما أهمل العناية بثقافتي .. بعقلي . ومن الخطأ أن أكون في كِلا الحالتين أخلاقياً إزاء (ذاتي) .. أو ان (نيتي) تظل ما وراء (الارادة) .. اني أهمل أسناني حينما أُبتلى بداء (الاهمال) .. أو أن أكون قد اعتدتِ على أمرٍ يسيء إليّ دون أن أشعر بذلك ...] .. مع ذلك .. مع كل ذلك ، فان (الترميز) بواسطة التعرية يبقى ممثلا أحياناً (لعمر) العمل الفني ، أي حينما يستطاع (تعتيقه) بشكل من الأشكال . [فالخمرة الممزوجة بماء المطر (وهو تعبير رمزي لمحيي الدين بن عربي حلال] . أي انها (رمز) للإيمان (المتخمّر) بالنية .. فهي استمرار وتوقع لمعنى الخمر في (جنة الخلد) . ولهذا (التعتيق) مبررات اكتشافه من قبلي . فقد استعرت في السبعينات من مشاهد الاعمال الآثارية المعروضة في القاعة السومرية (معنى) تأثير عوامل التاريخ أو التسلسل الزمني على المنحوتات (فقد كانت (تختمر) عبر الزمن) فهي مكسورة أو معدلة ومستوية السطوح خالية من النتوءات بفعل المطر أو الرياح . أو ان (أثر) المناخ والإنسان والحيوان والعوامل الفيزياوية

والكيمياوية لقوى الطبيعة كان ظاهراً عليها (وكل هذه العوامل تساهم فيها تقنيات التعرية الى حد كبير) لكن عمليات الصيانة من قبل ذوي الشان (أعادت) بالمفهوم العلمي للأثر ماضيه و (أضاقت) بالمفهوم الجمالي للعمل الفني على حاضره . أي ان تلك الاعمال أضافت له معالم جديدة (فحققت بذلك معنى التراكم) . وهكذا فان الفن ما بين مثل هذه الاستعارات التعروية والتراكييية تحمل (رموزاً) اثنولوجية وفلسفية في آنٍ واحد .. انها رموز (أناسه) الظاهرة الشيئية) في جميع مستويات (ولادتها) . لكن (للأثر) ـ حتى في حالة تطبيق معناه على (شظايا) التنقيبات المكتشفة الحافلة بأجوائها الثقافية والحضارية ـ وجوده الطبيعي المستقل أي باعتباره (فعلا) له دلالته الثلاثية . [لقد تورمت صفحة اليسار من وجهي بفعل (حقنة) التخدير عند البدء بالعملية الصغرى .. قلع الأسنان (سن واحدة فقط) واستمر الامر فكان (أثراً) سرعان ما زال بزوال تاثير المخدر بعد يومين . لقد كان الورم عملا صيانياً كاذباً لانه كان رد فعل داخلي ضد المخدر ، زال بزوال تاثيره ومضاعفاته] وما لتلك الدلالة من معنى إلا أن تكون مغزى التقاء العالم بمعطياته الكونية . أي ان اللوحة حينما تحمل آثاراً تخريقية أو تعويذية عن (قصد) فذلك لانها أصبحت كذلك كمجرد (تراكم) : ـ انها سببه . [مرة من المرات أثناء سفرة الى مكة المكرمة (من مدينة الرياض مروراً ببريدة أي عبر نجد وصولا الى المدينة المنورة أول الامر) وقفت في صحراء بلقع مستوية كارضية منضدة من الفورميكا . وكانت الصحراء لا تزال تحتفظ بقطع متنوعة الاحجام من الصخور (ربما من الكرانيت) السوداء ، بل ربما كانت ساقطة كاجزاء نيزك متناثرة ... ومرة أخرى اطلعت على بركة عميقة قيل لي انها تكونت بسبب سقوط نيزك هائل آخر . كما تسنى لي في مرة ثالثة مشاهدة صخرة عظيمة وضعت في مقدمة كلية العلوم في الرياض كرمز جيولوجي . فالصخرة كانت نيزكاً بالاصل كما قيل .. كنت كمَنْ أتامل أسناني وفراغاتها معاً .. اني أنا الارض التي خلقت من صلصالها ...] فالاثر إذن مهما يكن فهو عند كونه (تعرية) يبقى الصورة السالبة nagation للتراكم . واني أنا (الخدش) على لوحة الذات هو أثري أيضاً (تماماً كاثر طائر على تراب وحشرة دابية على رمال .. بل كاثر النعال والقدم العارية على الرمال . وتماماً كتلك الاثار (فيما لو تأملناها على الطبيعة) التي يتركها المراهقون والأطفال على الجدران .. جدران المدينة والبيوت فهل كان للأثر من دلالة نهائية ما أو انه مجرد التقاء الجزء بالكل أو (نقطة) تقاطع لجزئين .. لذاتين تؤلف

موضوعاً .. انه إذن (وقفة) هي أكثر اختزالا من أي (حال) وتلقى لـ (خطاب) هو أكثر انصاتاً من السماع (فما كان محمد عبدالجبار النفري ليقف أو ينصت لخطاب لو لم يبدأ من نفسه بوصفه أثراً) . لم يكن الاثر إذن سوى البديل الرمزي للشكل المعماري ؟ وتلك هي قيمته (الإشاراتية) . انه هو الآخر دالة من دلالة اللوحة أو (شفرة) رسالتها . لكن التساؤل عن معنى الرموز الاثنولوجية في الأثر بصفته (رمزاً) كان أم (تكنيكياً) ليتكون أيضاً بفعل التحليل النفسي . (فالتعرية ـ الأثر) في فن الرسم هي بلا شك عودة الى الطبيعة (أي بالنسبة الى الفنان المهتم (بتعرية) السطح التصويري والتغلغل فيه .) ترى أكان ذلك بمعنى (استعادة) حضارة الذات الشخصية وهي التي كانت وظلت كامنة في اللاشعور بوصفها دلالة أم انها من دوال الوجود النفسي البحت ؟ وبتعبير آخر ، هل الامر ما إذا كنا نفسر (التعرية) الآن بمدلولها (كمرض نفساني) على رأي جاك لاكان أم بمدلولها الثقافي كتاكيد على إشراقات كيانها (الأناسي) وكترميز (تعروي) لا يمثل أية حالة مرضية بل هو حضور لغوي (مواصلاتي) في مجال تقديم الذات للآخر ؟.

مهما يكن من أمر فان (تشخيص) personalyzation (الاثر والرمز) معاً في اللوحة الفنية ، يتم حينما يحدث (التقاطع) ما بين الفنان وعالم اللوحة كبديل للعالم [وما العالم سوى الذات والآخر معاً] .

الانســان و الانســانيــة(*)

ـ ١ ـ

لم يكن المفهوم الإنساني في العمل الفني ليقبع في صيغته الاكاديمية . لان الإنسانية ليست بالسحنة المتحجرة (في جوهرها) أبداً ، إذ لا جوهر محدد لها . ذلك لان الإنسان بسلوكه هو الذي يحدد إنسانيته . فهي بهذا المعنى (إنسانية ديناميكية) إن صح التعبير وليست إنسانية سكونية . أو بكلمة أخرى ان الإنسان من دون أن يتصرف كإنسان فيتمتع بكل طاقاته ويحاول أن يشحذها باستمرار يظل جثة هامدة . وهكذا فان العمل الفني بهذا المعنى ، حتى بالنسبة للفنان الواحد ،

(*) صحيفة الجمهورية ١٥/١٠/١٩٨٤ .



لا يعود بمثابة تشخيص لطبيعة ثابتة أو أسلوب أكاديمي محدد سبق ان ظهر كابداع يكرر نفسه باستمرار . كلا ، بل هو استمرار في التجديد والتمرحل ، لا يمكن أن يقف بتاتاً لأن في وقوفه موت الفنان .

نحن كانسانيين نمثل (الإنسانية) فلا يمكننا أن نتصور اننا (نعلن) عن جوهرها الداخلي إذ لا جوهر داخلياً منفصلا عن ظهورنا الخارجي . بل حتى هذا الظهور الخارجي فهو ليس ظهوراً ثابتاً نمثله في سلوكنا وكأنه ملك لنا . بل هو محاولة للتفاعل مع العالم ، (وما العالم بالنسبة للفنان سوى الناس وكل ما يحيط به من وجود ولكن اللوحة أو المنحوتة أو القطعة الخزفية أو الملصق الخ .. تظل هي (النموذج) الذي يمثل الفنان والعالم معاً في لحظة معينة) . ومن هذا المنطلق أي من (تعرفنا) على ان الإنسان هو وحدة كاملة فباطنه (نواياه) وظاهره (سلوكه) . وانه لا يكرر تمثيل الطبيعة الإنسانية (إذ ليست هناك طبيعة محددة بصورة مسبقة سوى التكوين المادي الذي يمثله وهو في حالة عزلة تامة عن العالم ، وهذا أمر مستحيل) وأخيراً فهو ، أي الإنسان ، موقف يتم فيه الالتقاء مع العالم ، (أي لا بد له من أن يظل منهمكاً في حوار مستمر مع كل ما يحيط به منذ لحظة ولادته وحتى لحظة موته) . إن الأبعاد الثلاثة للوجود الإنساني هي التي تتحكم بدورها فيما يتركه من أثر ، (وبالنسبة للفنان) لما يفصله عنه من عمل فني . ومعنى هذا كله ان من الحيف أن نؤمن بأن الطرح الفني يظل في معناه (كأسلوب وتقنية) عملا محدداً يكرر نفسه من خلال الأسلوب والتقنية . ومن هنا فان إنسانيته ، (إنسانية العمل الفني) ، هي ان يظل مستمراً على التطور . ولعل هذا الدافع هو الذي حدا بالفنان العالمي بيكاسو الى ان يظل يرسم باستمرار في حياته بكل ما لديه من حيوية ، لأنه كان يفهم كما يبدو ان في انقطاعه عن العمل الفني موت لانسانيته وليس لشخصه . صحيح ان أي فنان لا يمكنه أن ينذر نفسه لفنه في كل لحظة في حياته . ولكن إنسانية الإنسان بمعناها الديناميكي تظل النسغ الحقيقي له . ومن هنا فنحن نستطيع أن نفهم تلك العلاقة المثبتة التي كانت تربط بين بيكاسو الرسام وبيكاسو الإنسان ، بين بيكاسو الإنسان المعروف كرسام وفق أسلوب معين وبين بيكاسو الفنان الذي لم يكن يستقر على أسلوب فني . ومع هذا فان الخطوط العامة (لرؤية) بيكاسو لم تكن لتتغير ، وذلك لأنها كانت منسجمة مع الحقيقة الإنسانية كديناميكية وليس مع (نسبية) الواقع الإنساني كواقع (سكوني) .



[لقد كان بيكاسو بالنسبة لي مثالا أعلى في المرحلة التي كنت لا أزال فيها متمسكاً بالشكل الإنساني الشخصي أو التجريدي أيام كنت مؤمناً بأن هذا الشكل يظل هو وحده الممثل للحقيقة الفنية . أما اليوم فانه ما يزال مثالا أعلى للرسام المعاصر الذي يدرك ان الإنسانية لا يمكن أن تظل إنسانية هامدة بل هي في حركة مستمرة وتطوراً لا يقر له قرار . وأذكر أن في مطلع اهتماماتي بالفن الحديث سؤلت من قبل أحد أساتذتي في مرحلة دراستي الجامعية هذا السؤال : هل أنت تفهم بيكاسو وتحاول أن تقتني أحد الكتب المحتوية على صور فوتوغرافية لرسومه ؟ فكان جوابي لا . فقيل لي حينئذ ولماذا تقتني كتابه إذن ؟ أجبت لاني إذا لم أفهم بيكاسو اليوم فليس هذا معناه انه ليس بالفنان ولكن معناه اني من الممكن أن أفهمه يوماً ما] .

والواقع ان الفن الإنساني في جميع العصور هو فن قابل للفهم في المستقبل . وبهذا المعنى فنحن نتذوق كل الاعمال الفنية التي رُسمت أو أُنجزت في عصور سحيقة ماضية لأن أساليبها وتقنياتها لا تقف اليوم حجر عثرة في سبيل تذوقنا إياها . أو بمعنى آخر ان الفن الإنساني لا يمثل فترة زمنية معينة أبداً لانه يحمل بذرة (خلوده) ، وهي الإنسانية نفسها وليس الشكل الإنساني . [بالمعنى نفسه نستطيع أن نفهم لماذا تتساوى الأساليب الفنية أمام أهمية الروح الثورية والديمقراطية للعمل الفني .. وبالضبط أمام حقيقة (الموقف الإنساني) الذي يعالجه الفنان في فنه . [وحينما نمجد ، نحن العراقيين ، مواقفنا التراثية في رد العدوان الخارجي على حدودنا فلأن تجربة القادسية الأولى وقادسية صدام ليستا سوى موقف واحد . لأن كليهما يمثلان الموقف الإنساني الصحيح .. القادسية الأولى باعتبارها دفاعاً عن تربة الوطن أمام إصرار التدخل الأجنبي والقادسية الثانية بوصفها يقظة إنسانية سائرة في نفس الدرب أيضاً ..] .

لقد كان تمرحلي الفني بمعناه الإنساني في الستينات ما يزال يحمل أهمية الشكل في تقبل تصوري لديناميكية الوجود الإنساني من خلالي . أي اني كنت في مستوى التقائي بالعالم عند هذا (الشكل) . ثم أدركت شيئاً فشيئاً ان هذا الشكل مهما حقق جدوى وحدة زماني الحاضر مع زماني الماضي (زمان التراث) ، كما كان الأمر في مرحلة اقتباسي لمعنى التراث والحضارة في الفن ، فانه يظل مكرراً نفسه أسلوبياً وتقنياً . (لماذا يكون الشكل الطبيعي أو المجرد .. أو لماذا تظل (الحقيقة الشكلية) وحدها هي المصدر الوحيد في التمثيل الإنساني ؟) وهكذا

فسرعان ما اتضح لدي ان الإنسانية بوصفها (موقفاً) يتم فيه التقاء الذات مع المحيط هي المحور الاكثر صدقاً أو الأوسع مدى في هذا التمثيل . وهنا انطلقت في التعبير عن الموقف الإنساني من مسألة (الاثر) أو تلك (العلاقة) التي تنشأ في التقاء الذات مع العالم وهكذا استبدل لدي الشكل الإنساني بالأثر الإنساني . [ان الفن (ما بعد التجريدي) في الواقع يواصل البحث الإنساني المعاصر من هذا المنطلق الجديد بحيث تظهر قيمة الإشارة أو العلاقة وما يتخللها من (رمز) في إفساح المجال للديناميكية الإنسانية بالظهور] . أما في مرحلتي الراهنة فانا أشعر ان (مسائل الأثر) في الفن تقودني الى (مسائل اللغة) . فالإنسانية ، إذن ، في آخر أشكالها الراهنة (وهو شكل قابل لان أتجاوزه بدوره) هي إنسانية بنائية . [سبق أن أشرت الى معنى البناء اللغوي في أسلوبي الراهن بمقال سابق نُشر في نفس الصحيفة] . ولأنها إنسانية بنائية أو ذات كيان لغوي فهي إذن (موقف) وليس جوهراً . لأن ما يميز بين الناس في أي مجتمع كان هو (موقف) هذا الإنسان من العالم من أي إنسان آخر . أو بالأحرى ان الذي يميز (الفنان) عن مدعي العمل الفني هو الموقف وليس الأسلوب أو التقنية . فهناك مَنْ يقلّد (دافنشي) أو (بيكاسو) ولكنه يظل بلا (موقف) . في حين ان ما يميز (دافنشي) أو (بيكاسو) هو ان لكل منهما موقفه الخاص في أسلوبه .

— ٢ —

على ان لمفهوم (الإنسانية) ومدى تميزها عن معنى (الإنسان) جانباً آخر ، وهو الجانب الواقعي ، أو بالأحرى ان الإنسانية كموقف قد توصف بالواقعية وقد توصف بكونها أقل واقعية مما يجب وهي مع ذلك لوحة إنسانية وهنا يجدر بنا أن ندرك بوضوح معنى (الواقعية) في الفن بوصفها أكبر من معنى (الإنسان) .

والواقع ان هذا مفهوم يختلط بعدة مفاهيم أخرى حتى ليكاد يضيع . فما معنى ذلك ؟ هناك (واقعية اجتماعية) وهناك (واقعية إنسانية) ثم ان هناك (واقعية واقعية) ، أي موضوعية . وهنا نظل محتكمين الى ما يميز (الواقعية الإنسانية) دون سواها من الواقعيات بوصفها (إسقاطاً) للمفهوم الإنساني نفسه . فأنا واقعي اجتماعي بمعنى اني أحس بانسانيتي بمقدار ما أشعر اني كائن اجتماعي أشعر بحقيقة هذا الإيقاع الذي يشجب إنسانية الذات أو ينوبها في الإنسانية الاجتماعية . وأنا (واقعي واقعي) بمقدار ما أحور ذاتيتي الى موضوعية بحتة سواء أكانت موضوعية اجتماعية تخص المجتمع الإنساني قبل سواه أم تخص

أيّ مجتمع آخر . ولكني (واقعي إنساني) حينما أشعر ، ان إنسانيتي استطاعت أن تحتفظ بديناميكيتها (كوحدة كاملة من حيث النوايا والسلوك ، وانها لا تكرر نفسها في طبيعة محددة بكيانها المادي . وفي انها تدرك صلتها الجدلية مع المحيط .) وهكذا فان الجانب الواقعي في إنسانيتي هو المحور الموضوعي الذي تذوب فيها نزعتي الذاتية في حين انها في المحور الإنساني تظل محتفظة (بهويتها) التي تستطيع أن (تتجاوز) نفسها باستمرار .

إن أهمية مثل هذه الإنسانية التي تحتفظ بصلتها بالواقع يمثله (الموقف الإنساني) بالذات . ففي فن الرسم أستطيع أن أصرح بأنّ واقعية الفنان الإنساني لا تتقيد بسحنة أو أسلوب أو تقنية كما انها لا تمثل البحث التجريبي الذي يلجأ إليه شباب الفنانين في سياق تفتيشهم عن ذواتهم ، أو الفنانون الذين جبلوا على شيء من ذلك ... كالاكاديميين (الذين يكتفون بتقليد الأساليب الفنية لسواهم دون أن يتمكنوا من ابتداع الأسلوب الذي يمثلهم) فهم يكررون أنفسهم دونما مبرر .. و (مقلدو) الثقافات البورجوازية أو الاشتراكية على السواء في فنهم ، دون أن يستطيعوا أن يحققوا نجاحات جديدة على منظورهم لحساب حضارتهم حتى ولو باقتباس ما يخص الثقافات الاخرى إذا تطلب الأمر ... و (النفعيون) أو الفنانون الذين يصادرون حريتهم الإنسانية من أجل الإبداع في سبيل الحصول على ثمن العمل الفني فهم (يتدرجون) به من كونه طرحاً ثقافياً يستهدف البحث عن (الحقيقة) الى كونه (سلعة) تباع وتشترى فحسب ...

إن (الإنسانية الواقعية) أو (الواقعية الإنسانية) تمثل (العلاقة) ما بين الواقع الموضوعي والإنسانية المتجهة نحو هذه الموضوعية ، وهي لهذا السبب تنصب على معاملة (الإنسانية) كعلاقة ما بين الذات الإنسانية (الإنسان) والموضوعية الواقعية :ـ (المحيط بكل أشكاله وخاصة المحيط البشري أو الاجتماعي) .

فالعلاقة الماثلة إذن أبداً ما بين الواقع الواقعي (أي موضوعية الوجود في المحيط) و (الواقع الإنساني) التي من شأنها أن تصنع (الإنسانية) .. أي تطلق الإنسان من ذاتيته ووجوده الجدثي ، ومن أجل أن تحرره من خلال حركة مستمرة وبشكل جدل ذي هوية لغوية مع المحيط . ولنقل ان (الواقعية الاشتراكية) هي بدورها نسق يتكون من (المحيط) كوحدة أبجدية كبرى زائداً (الذات الإنسانية) كوحدة أبجدية صغرى بل كأصغر وحدة ممكنة ، فباجتماعها تتكون كلمة

جديدة تمثل فحوى (العلاقة) ما بينهما . لكن هذه العلاقة لا تظل مع ذلك تكرر نفسها بنفسها ، أي بشكل (صيغة) معينة (وفي العمل الفني يشكل لوحة أو منحوتة معمولة بأسلوب وتقنية) ، بل هي الإطار العام لكل الصيغ التي يفرزها موقف الفنان من الواقع بحيث تتكون من ذلك سلسلة ممتدة لا تختلف في نوعيات حلقاتها بل تختلف في كمياتها .

وهكذا نقول أخيراً : ـ انه إذا كانت الواقعية تعني (الموضوعية) وتنشدها وان ما يمثل (الذاتية) الإنسانية بالمقابل هو الإنسان ، فان عثور الإنسان على واقعه الاجتماعي وانسلاخه عن ذاتيته هو ما يحقق واقعيته حقاً .. واقعيته الإنسانية .

رؤية تاملية

في هوية الانسان المعاصر(*)

مقدمة :

كان أحد الأطفال الأبرياء يردد ليل نهار عبارة لا معنى لها يقول فيها ما يلي : (فكا ـ فكتي ـ فكتا) وكان أحد المجذوبين يجيب إذا ما سئل عن حاله : « كيف حالي ؟ كنت مع الطيور ثم أصبحت ردحاً من الزمن مع الكلاب . وها أنا ذا أتعرف على الوعول » .

وفي كِلا المثالين نظل نجهل العالم الداخلي الذي يدفع الإنسان القاصر أو المجذوب الى التعبير بمثل هذه الصور الغائمة .

وفي صميم البحث عن الأسطورة .. أسطورة الباب الواحد الموصد أي « درب الصد ما رد » تكمن كل احتمالات الخطأ والصواب . ففي العبارة الأولى لا نستطيع حتى أن نمد أيدينا الى ذلك النسيج السنجابي ولو بواسطة مدية أو ملقط . فثمة . مسافة ممغنطة ، تصدنا من المحاولة أما في العبارة الثانية فنحن إذا ما كنا علي شيء من سحر التراث فسنكون عند مشارف غابة قصب وما وراءها من سلسلة

(*) جريدة الجمهورية : الجمعة ١٩٨٤/٦/١ .





جهال مرعبة (من ذكريات أيام الطفولة في مدينة بدرة والتلال الاثرية في الموقع الاثري ـ العقر) .

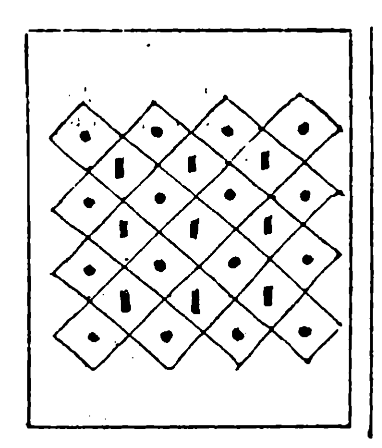
ويحدثنا بنيوي معاصر هو (فوكوه) عن تاريخ الجنون وكيف اعتبرته الثقافة الاوربية انحرافاً فأقصت المريض عن مجتمعها ،ورفضت بالتالي أن تتعرف على ذاتها في تلك الصورة المرضية كما يروي ذلك لنا زكريا ابراهيم في (مشكلة البنية) ، « فانه يحدثنا حديث الروح للروح ، إذ هو يطل على سفينة المجانين بغير تصريح مسموح به ، فيكاد يقنعنا ان كل ما وراء تاريخنا الثقافي المعاصر تاريخ آخر طاعن في القدم لما يكتشف بعد ، وهو الذي تكمن فيه مصادر حضارتنا الواعية . انه (لا وعينا) الحضاري المتمثل بالجنون بـل هو ميكـانيكية إدراكنـا الكهرومغناطيسية عند التفكير » .

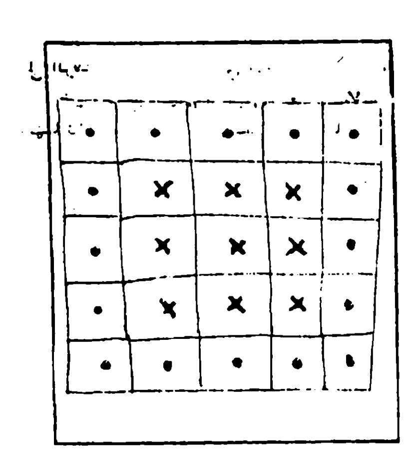
ومنذ ان اعتاد الرجل المسن صلاة الغروب ، وهو في شاشيته (دشداشته) البيضاء ، من مسجد ضاحية المدينة ، كانت بغداد بأجمعها تستعيد من خلاله (تعويذة) نزيلها السومري أو الاشنوني (نسبة الى مملكة اشنونة) . فما يبدو نزيل أرض عامرة تختزن في بعض أنحائها آثار حضارات مندرسة إنما هو أيضاً ممثلها وإن ظل ذلك في نفسه . فليس الأمر إذن أن نسرد كل قصة الخليقة ، بأكملها لكي نتذوق كلمة « دنجر » السومرية وإذ نحن نتلفظها بلهجتنا العربية فمَنْ ذا الذي يدرك كنه شعور مواطن عربي نازح عن أرض النيل يردد مع أخيه العراقي ـ ولو بلهجة عربية محلية يحاول أن يتقنها كلمة (حي) . فلعله إذن يرددها بلغة مصرية قديمة .



لقد كان مغمض العينين يرى دهوراً بأكملها .
وثمة أمثلة أخرى :
فان قانون الاحتمالات يستقريء حالة من عدة آلاف من حالات ممكنة ، ولكن مراقبة سير مثل هذه العملية يظل بدوره حالة أخرى من الاحتمالات الممكنة ، ومن هذا المنطلق أسقط في أيدينا سبر غور (مفارقة) ذاتية الكائن البشري . ومن أجل القناعة بجدوى موضوعيته ، وانها لموضوعية مصحرة لا روح فيها . فلنبحث إذن عن (ذاتيتنا) في (موضوعيتنا) من جديد . لنحاول أن نجمع أصداء كل تلك الهمسات الرنانة في أقبية طبقات أدمغتنا السنجابية ، وإن لم نفهم منها قيداً من حرف ولا جرساً من نطق ، ذلك ان أي احتمال منطقي في موضوع الاحتمالات (يفحمه) بزوغ فجر (حدسي) ولو لمرة واحدة على كل صعيد . فلقد ظلت بغداد غافية على كنوزها .. كنوز خلجانها الحضارية ، وهي تظن انها تطعم سكان تسميتها الجديدة أطعمة (الطيور والكلاب والوعول) فلم يمضِ عليها أكثر من ثلاثين عاماً وإذا هي تطلعهم على شواهد طيورها وكلابها ووعولها وفي (أشكال حضارية) لا ندرك كنهها كما ندركها اليوم .
(الإشارة هنا الى الأرض التي ظلت بواراً أو نصف مزروعة قبل أن تقام عليها في الخمسينات مدينة بغداد الجديدة والتي تقع ضمنها اليوم آثار تل محمد وتل الضباعي الأثريين) . وأسقط من جديد في يد البغدادي وهو يسمع دون أن يفهم كلمات الأطفال المبهمة « فكا ـ فكتي ـ فكتا » ولا يفضل المبيت في مرابض الكلاب والوعول أو أعشاش الطيور ، لأنه يدري انه يصحو صبيحة كل يوم على فراشه الوثير وليس في اصطبل للخيول أو وجرٍ للوحوش أو عش للطيور .
لكن الأمر ليس هو أن نصدق ما لا يصدق بل في أن نجد فيه (مادة ثقافية) تساهم في المعرفة وهذا ما حاول علم الآثار أن يبرهن على صحته من بين العلوم الحضارية الأخرى . ففي بغداد الخمسينات والستينات اعتدت أن أرتاد متحف ومكتبة المتحف العراقي عند جسر الشهداء . وكان مناخها وقتئذ يحفل ، دون أن يفصح ، بكل أحاديث الطيور والكلاب والوعول . وعلى ألسنة مخلوقات (نصف شبحية) تكمن في صفحات الكتب والرسوم والقوارير ، وتلك الخزانات التي تحتضن آثارها حانية عليها بحماس ، (فالمتحف العراقي في حالته الراهنة يبدو أكثر شبهاً بالمختبر الطبي منه بالبيئة الآثارية ، لأن طرزه في عرض المعروضات تسلبها حياتها وتاريخها).







لا زلنا إذن نطفو على رصيد هائل من المعرفة ولا نكاد نحظى بسوى (قوارب) و (مراكب) أنهارها وبحارها . فهذا هو الدرس الذي يوضحه لنا علم الآثار وستبدو الطبقات التحتانية للموقع الاثري المنقب فيه لصيقة (ثقافات) الطبقات الفوقانية المكتشفة فيه :

حضارة فوق حضارة . ومهما فصلت بينهم جميعاً من فواصل زمنية مديدة فان حضارة الموقع الظاهرية لتبدو وهي قريبة منا كل القرب في حين ان أعماقها جميعاً تشع منه على بُعدها . فتلك إذن هي بغداد الأمس ، بغداد الفتى الثلاثيني اليافع تشع في بغداد الشاب الستيني فهي (تدري ولا تدري) ، كما نبه نابليون جنوده وهو يحثهم على فتح مصر بقوله : « ان أربعين جيلا تطل عليكم من وراء هذه الاهرام » .. وكما نترنم اليوم بمعانٍ خطرت ببال (علي بن الجهم) وهو يتغزل بحسان جَسر بغداد العباسي :

عيـون المهـا بين الـرصـافـة والجسـرِ
جلبنَ الهـوي من حيث أدري ولا أدري

أجل فما بين (أن يدري أحدنا أو أن لا يدري) ما بين أن يعرف وان يجهل (جسر) مديد من طبقات الحضارة الشخصية حضارة الشخص نفسه وهكذا تتوثق (المعـرفة) العقليـة المعاصـرة من خلال (جهلهـا) اللاعقلي .. ويعيي



لوح كبير من الحجر (الفريز) من خفاجي لموضوع حفلة شراب مقدس يقدر زمنه في منتصف الألف الثالث ق . م



(الاستدلال) أمام (الحدس) بل ويبدو (المنطق) بكل وضـوح معتمداً على (الإلهام) .

وحينما ستحدثني (قصاصة) من الورق ظلت (مختبئة) في جلدة مخطوط قديم في مكتبة المخطوطات ببغداد عن معنى (المعرفة) ويلفتها الزمانية لا المكانية كنت كمَنْ أحس بنور نجمة تبتعد عنا آلاف السنوات الضوئية وفي وقت ربما كانت تتوارى فيه هي عن الابصار بالمرة . (الآن سرعة الضوء تكفل أن تظل الأشعة مقطوعة الصلة عن المصدر فلربما انقطع المصدر وتظل هي سائرة في طريقها حتى تصل مَنْ يبصرها .) وانها لتتحدث الينا حديث الروح لا الجسد فتقول بملء كيانها : « ألم تعلم بأن جهلك علم ؟. » وأظل أعلم بكل كياني معنى ان أصمت فاتحدث بصمتي أو أن أتحدث فاصمت بحديثي .

لقد كان علم اللآثار (الاركيولوجيا) يؤدي الى الإلمام بألتاريخ الثقافي أو كما يقال : (استخراج آثار الماضي من طوايا الأرض والعمل على إعادة تركيب تاريخ الحضارات القديمة) وما بين هنرى لايارد و « ميشيل فوكوه » جسر من البوح عن مساهمة وادي الرافدين في الكشف عن « لا وعي » الثقافة العـالمية ، أو كما تفصح عنه دراسات « فوكوه » في مجال دراسة آرشيف كل عصر من أجل الكشف عن المجال الابستمولوجي الذي يكمن خلف كل تجاريه ومعارفه ومناهجه .. لكن (الدرويش) الذي كان يتحدث بلغة يجهلها (السنسكريتية مثلا) بعد نهاية





كل حلقة) ذكر على الطريقة الرفاعية ثم لا تذكر لنا له ، لا علوم الآثار التي ابتدأها لايارد في شمال العراق ولا بحوث « فوكوه » في القيمة الثقافية للجنون ، يظل بمثابة الناطق عن فحوى فجر حضارته الشخصية :ـ اللاشخصية (الذاتية والاجتماعية معاً) وهي في سياق نشورها بعد الذكر . ذلك انها ، أي ثقافة الدرويش ، كانت بمثابة أول شعاع من إشعاعات وجوده المنطقي (من نطفة) ، فلقد ظل وسيطاً روحياً يجهل وساطته . فهل نستطيع أن نتاكد بعد هذا من ان أي (استسرار) معرفي لم يكن بدوره نوعاً من غيبوية الوسيط الروحي ؟ كذلك الذي يجسد لنا أشباح أرواح الموتى مثلا ؟ وهل نستطيع أن نميز حقاً ما بين (سذاجة دعاء الآذان) و (وثائقية التصريح المدون في الكتاب) . أو أن لا نقرن ذلك بفحوى انطواء غيبوية الدرويش (من كرامة أو استدراج للوسيط الروحي) على معرفته بلغة يتكلمها وهو يجهلها ؟ اننا نفترض غيبوبته الروحية (صرعه الثقافي لما بين العقل والجنون) أو إيغاله الزماني في تجاوزه لمنطق العلم الى منطق المعرفة :ـ تجاوز حيثيات البحث التجريبي والاستدلالي الى حيثيات الكشف الغيبي . إذن فهو إيغال في (الغوص الفعال (في رحم خضم محيط كنا لا نجرؤ على الإبحار فيه (عمودياً) ونكتفي في الإبحار فيه (أفقياً) ، لانه بمثابة تحرينا عن (اللؤلؤ) المكنون في بطون (المحار) ، واختيار (المحار) المتناثر عند قاع البحر . ثم هو أيضاً رحلة أخرى فوق ظهر المركب في التقاط اللؤلؤ من بطون المحار (معرفته قبل أن يعرف) ، أي انه (رحلة داخل رحلة) لا يعرف مداها ومستقرها أبد الآبدين .

لقد حفل العلم والتكنولوجيا بنتائج مكنت الإنسان من ان يوسع من أفق مداركه وان يبدل من محيطه . فها هو اليوم يتغلغل في الأعماق ويبتعد في أجواز الفضاء ويطأ الأجرام السماوية كما يسكن الأقمار الاصطناعية ، ولكنه لا يزال يجهل الكثير من أسرار النفس البشرية نفسها . فمَنْ يدري بعد ذلك أية بوابات سبع كانت ستعرى عندها (عشتار) وهي في سفرتها الجوفية الى أختها (اريشكيكال) ؟ وأي (صرح روحي) كان قد ألم بالكلمة المدونة على صفحات الورق بأي نص مطبوع ابان « انتشاله » من مدارج الارشيف المعرفي لكي تظل تقطع نفس الرحلة في صميم مدارج القارىء لا الكاتب ؟ ثم هي ذا الكلمة ـ النص ، تنزع ، وأحيان تتقنع بقناع جديد ، على قارعة الطريق ، وعند باب العالم السفلي كعشتار تزور أختها ؟ ان طريقة تدوين النص وطبعه . وأحياناً الخطأ الذي يقع فيه منضدو الحر...

المطهمية ، ومزاج القارىء وثقافته .. ك ظل من حيثيات رحلة آخرى تشهدها
وتصيغها النفس البشرية في سياق عمر ني المتعرف على نفسه . وسيقال انه
ـ أي القارىء ـ في اطلاعه كتكملة ل م فيه الكاتب في تاليفه ، وسيعيد
ترغيب (رأس) النص المفصول عن ،) لقد ردمت الهوة إذن بين المؤلف
وبينه ، أو بين الماضي والحاضر . مَنْ يملك يعيش هذا الحاضر ،
إلا أن يُماشه ، (الإشارة هنا الى ال لمتكاملة ما بين عالم الكاتب وعالم
القارىء من خلال النص المطبوع ب حيطه من ظروف تتحكم في المعنى
المدون وهو يقرأ) .

إذن هذا أخيراً هاروت وماروت عن وحدة الكاتب والقارىء) يبدوان
ملتصقين برأسيهما كتوأمين ، انه أي أس المزدوج ، يطل علينامن وراء أكثر
من أربعين جيلا ليحدثنا حديث ش شهريار في جدول سحري (أو وفق
من الأوراق) وهولا يزال على ملامح ة الأولى ، فهو يمثل الطبقة الحضارية
من تل أثري أدركنا سطحه فقط . ول حينذاك ، ونحن نميز بين الملكين ،
أن نعرف ونميز صرصار الاقصوصة رصار الشق الجداري . (وفي بعض
الحكايات الصينية العندليب الصنا العندليب الطبيعي) : ـ أن نحفر هذا
السطح . ترنم إذن لنشيدك يا « سومر وأكد وأنت في قلب بغدادك .
فان ما كسبته عبر الأجيال لن تخ أ . فذلك هو الطائر ـ الكلب ـ الوعل
الحيوان المتلبس باهابك الآدمي يترنم (عبرك) أي حينما تكتشفه
في بعض معاصريك ، بروح الطفل ، وإذ أنت تجهل انك تعلن عن وجودك
في عدمك أو عدمك في وجودك .

■ دراسة :

حينما كنت أتطلع الى بعض ، كتاب (سومر : فنونها وحضارتها)
لاندريه مارو لفتت نظري بعض الأث يانية منها صورة توضح رسوم فخاريات
عصر ما قبل السلالات في العراق ، سامراء ـ الألف الخامس ق.م) فهالني
أن أشهد عن كثب على أحد النماذج مدى تفاعل كل القوى الخصوبية
لما بين (الطائر والشجرة والسمكة) فعلى حين تبدو أول الأمر الأسماك وهي تدور
في فضاء الإناء الخارجي إذا بنا نشهد إستناد الطائر (اللقلق) الى نبات مائي
(القصب) وهو يمسك بمنقاره بالسمكة : وكأن عقدة ساكن الصحراء تحل محلها
(عقدة) ساكن المدينة المائية ، ففي مشهد لأربعة طيور تلتهم أربع سمكات



(في حين أحاطت ثماني سمكات أخرى بالطيور والاسماك) ما يذكّرنا أياً باسطورة بنات نعش (الدب الاكبر والدب الاصغر) (كان أبي يحدثني في بعض ليالي صيف طفولتي عن هذه الاسطورة ومفادها ان القطب (يسمى الجدي) ونجم سهيل هما إخوان . وحدث أن قتل (الجدي) أباً لسبع فتيات فحملت الفتيات النعش (وعددهن ٧ وربما ٤ وهو رقم نجمات الدب الاكبر) وبدأن بالدوران حول الجدي (القطب) دون أن يستطعن إمساكه . أما سهيل أخو الجدي فانه يطل أحياناً (كنايةً عن ظهوره في فصل الخريف بسبب دورة الارض وظهور جزء من نجوم سماء النصف الجنوبي للكرة الأرضية) ليرى مصير أخيه . في حين يظل (الحاجزان) وهما نجمان من منظومة الدب الاصغر يحولان دون إمساك البنات بالجدي .) والذي أعتقده هو ان هناك علاقة ما بين منظومة الإناء الفخاري والتفسير الاسطوري لنجوم الدب الاكبر والدب الاصغر فكلاهما يتضمنان منظومتين متداخلتين أو متمايزتين .

وفي (رؤية تأملية هي أشبه شيئاً بحلم يقظة رحت أحاول أن أفك طلاسم (وفق) هو في ظني صورة مماثلة لرسوم الإناء ولتفسير الاسطورة الملكية في آنٍ واحد . لقد استندت الطيور المائية الى أربعة نبتات مائية وهي تمسك بفرائسها من الاسماك في حين ظهرت أربعة أشكال مبهمة أخرى تتوسط الآنية . فكان هذا الحلم الرهيب الممثل لمعنى الصراع (أو الافتراس) والذي طالما اتخذه الباحثون من محاور الفكر البدوي ، كان يعيد الى ذهني أسطورة (الأفعى التي يفترسها نسر) وهي معروفة لنا اليوم لانها تظهر مرسومة على الحافلات قاطعة الصحراء لما بين العراق وسورية والاردن . وكان هذا الذي تقتنيه الحافلات من (تعاويذ) هو الذي رجح لدي أن تكون هذه الرسوم على الفخاريات من قبيل ما تتمتع بها الآنية . رغم ذلك تساءلت : ترى أهي تعويذة حقاً تحذر آكلي السمك من أكل بعض أنواعه (... تابو متحجر في التقاليد) [الجري مثلًا] أم انها وصفة أخرى تدعو الى اصطياد الأسماك ، أي على غرار رسوم العصر الحجري القديم التي تستمطر عملية اصطياد الثيران بواسطة رسمها ؟

وكانت حاشية الآنية المتضمنة لـ (خط شكلي) بهيئة خط منكسر ، لا انقطاع له لأنه (يحزم الإناء باعتباره حاشية له) ، يرمز للماء في حين تهيء لنا الرسوم بأجمعها نظاماً بل نظماً حافلة بالتزامن والديناميكية .

واني لأجد عند تحليلي السريع للنص كما توضح ذلك الاشكال ـ البيانـ...

جدولين من الأوفاق يمكن ان تؤول فيهما حركة الأشكال المحيطية (الأسماك) بمعنى محتويات الزوايا والاضلاع في الوفق المربع الشكل ، ولكنها ، أي حركتها ، تبدأ من الخارج الى الداخل وليس العكس فتؤول الى فنائها عند الطيور . واني لأرى في ذلك إذن معنى التعويذة السلبية وليس التميمة ولا التأويل السحري لرسوم العصر المجري الحديث .

لقد تاكد أخيراً لي بما يشبه اليقين أن الأوفاق (أو الجداول المليئة بالأعداد التي ترمز للحروف الأبجدية والتي كان يتعاطاها قديماً بعض الممتهنين لما يسمى (بالسحر الابيض) هي من هذه الفخاريات الأولى ، فهذا النص بالذات يكاد أن يدل على الوفق الخماسي فهل كان يعيد لنا في طرفة عين (معايشة) ذلك المجذوب الطيور والكلاب والوعول من خلال التعويذة المنطوية على تداخل (النبات والطيور والاسماك) .

هذا ما لا نستطيع البت بصحته الآن ولعل من المستطاع معرفته في المستقبل .

رؤية تأملية في هوية الإنسان المعاصر

(النـــدل و الزبـون(*))

جاء في بعض التأملات : « وإن سقيت (أو سبقت بالباء) لك مشروبات فاشرب منها ، وإن لم يكن فيها ماء فاشرب اللبن . وإن جمعت بينهما فحسن . وكذلك العسل ، وتحفَّظ من شرب الخمر ، إلّا أن يكون ممزوجاً بماء المطر ، فإن كان بماء الانهار والعيون فلا سبيل الى شربه . » .. قلت : ان (الرمز) واضح في مثل هذه النصوص وهذا أمر شعوري بالنسبة (للرامز) والمرموز له أو قارىء النص .. أما بالنسبة للباحث والمحقق فانه أمر (لا شعوري) . ذلك ان استقصاء (النسغ الحضاري في النسق) التاريخي يتطلب منا اكتشاف الغياب في الحضور والوجه الاخر من الورقة في الوجه الأول لها .

وهذا المقال ينطوي بلا شك على دراسة في هوية الإنسان المعاصر ، ولكنها

(*) جريدة الجمهورية : الجمعة ١٩٨٤/١٠/٥ .



دراسة مشوبة بالتراث ، أو ممزوجة به . وهنا يحق لنا أن نتناول فيها بعض العودة الى تلك الأيام الماضية لأيام الشباب وبعض الوفاء لأصدقاء رحلوا عنا .

لقد كان المرحوم الشاعر كاظم جواد أحد الاصدقاء من (رواد مقهى ياسين في الخمسينات) . وكنا نلتقي جميعاً ، ونحن بعض الشباب من الشعراء والكتّاب والرسامين والموسيقيين والزملاء الاخرين . ولم نكن ندرك أهمية النهضة الفنية في الفن العراقي التي كنا نصنعها والتي شهدتها تلك المقهى على تواضعها آنئذ . أما اليوم فمنا مَنْ رحل ، ومنا مَنْ لم يرحل بعد . [على انها بنيت كعمارة فيما بعد] .

مـقـدمـة :

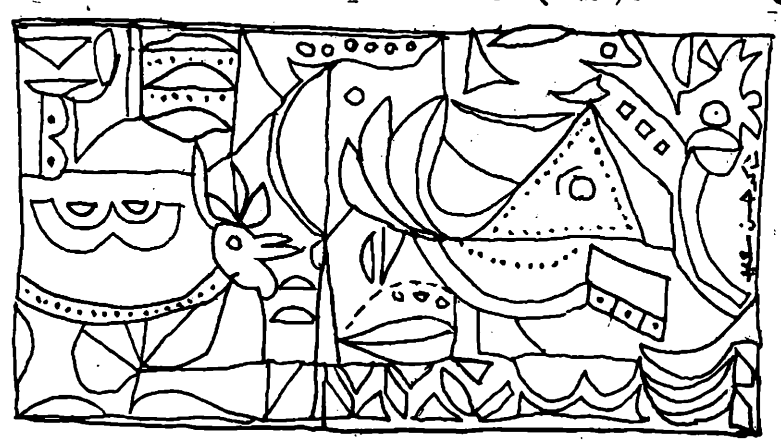
لم يكن (ندل) الحانة البغدادي ، المتمرس بمهنته . يحقق (قطعيته) مع زبونه أبداً . فكأنهما كانا يقومان بلعبة شائعة . ما بين بائع وشارٍ ، أو معطٍ وآخذ ، أو منتج ومستهلك . وكانا مع ذلك ، يقتسمان حصيدهما ، أما الهزيمة وأما النصر . وما الهزيمة ولا النصر في عرف المتعرف إلا الخوف والرجاء .

وفي صميم العقل البشري تدور رحى حرب طاحنة ، وهي في جميع الاحوال ، ليست مجرد قتال فردي للحصول على الغنائم .. انها (تجاوز) للذات و (إنكار) للتخلف . بل هو تصد فيضي (ضد إشراقي) يستهدف اكتشاف الطبقة السنجابية في صميم لبها الأبيض الناصع (كناية عن فحوى الدماغ البشري) ، ويمنطق الاثاريين (من علم الآثار) . هو الوصول الى مستوى سطح البحر أو الأرض البكر ، في عملية غوص استكشافي للتحري عن حضارات الموقع الأثري . فهذا هو البغدادي إذن في حانته الروحية من ضاحية المدينة وهذا هو (الندل) في دكانه من قلب المدينة . انهما يبدوان ككائن ذي جسد واحد . أحدهما بجسده الفيزيقي وثانيهما بجسده الكوكبي . وسيظل ، أي البغدادي ، مستعيداً في رحلته الأفقية مشاكل البيت في الطريق ، ومشاكل الطريق في البيت . بل وسيعرج على مرافىء الماضي في المستقبل ومرافىء المستقبل في الماضي ، متقمصاً طفولته وجذبه الروحي في آنٍ آخر . ومن خلال ذلك سوف تتقطر في داخله ، كما تتفصد حبيبات العرق على جبينه المنهك قطرات ندى (الخميرة) .. خميرة الغلة في مياه اروائها ، وعلى حد تعبير ابن عربي .. « الخمرة الممزوجة بماء المطر . » انطق . إذن ، بصمتك أيها الافوه ، وقل ما لا تستطيع أن تفوه به في همسة شفة أو رعشة جفن فلقد مضى زمن (التواجد) .



وكان البغدادي المتوغل في اكتشاف بغداديته يذرع الأزقة المليئة بالمياه الاسنة ، ويجدها مليئة بمياه الأمطار ، مثلما يظل متفيئاً ظلال جدران أزقتها النتنة فلا يهشم سوى روائح النسيم العليل . لقد (سحر) أخيراً (علي بن الجهم) من جديد (إذ هو يعيش في القرن العشرين) وما عاد ليجد في قرون تيوسه سوى سواد عيون مهاه .

آهٍ على سرك يا واهب (لحمك) ، تمزقه أسنان كلاب حسادك الوجلين . آه ان يدركهم(معنى) إشراقك من فيضك ، وساقيتك من ثمار بستانك وحصيدك من حقولك . بل (وتراب) مسكنك من غمامات نيسانك ، أو (سراب) ماء طريقك من أمواج شطآنك ، و (ريك) من عطشك ..!



آهٍ لو يعلمون الفارق بين أن (تقرأ عبارتك) وأن (تقرأ حروفك) . وأن يستطيعوا (تذوق) فجر بغدادك المتشابك الأنواء في تلك الأصوات البعيدة ـ القريبة القادمة من كل الجهات ، واهتزازات أوراق سدرتك المنبعثة من كل المسافات ، إذن لحسدوا كلاب ضاحيتك وطيورها ووعولها على هزالهم . ومع ذلك فان في ملاحظة عابرة وفي همسة أو رفة جفن ، تقرأ عبارة (السكير ـ الصاحي) أو المتواجد الموجود ، وهو يتلو تعويذته اليومية على رؤوس وقلوب أحبائه :ـ « ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء الله » . وحينئذ يدرك بغتة انه لا يزال في علمه جاهلا ، وفي أشجار بستانه بذرة ، وأجواء سمائه المليئة بالبزاة بغاثا ، فما صحوة السكير سوى سكره الثاني .

ثم ياتي الجواب أو المدد ، كضوء كهربائي وكصورة تلفزيونية أو همس تلفون ،



على لسان انثروبولوجي بنيوي هو : « كلود ليفي شتراوس ، من الجانب الآخر من العالم الارضي : « وهكذا فالاثنولوجيا لا يمكن أن تتخذ موقفاً لا مبالياً حيال التطورات التاريخية ، وتعابير الظاهرات الاجتماعية الواعية على نحو رفيع . على انها إذا كانت تعرها اهتماماً يضاهي اهتمام المؤرخ بها فلكي تتوصل بنوع من السير التراجعي الى فصلها عن كل ما تدين به للحدث التاريخي وللتفكير . وهدفها هو الوصول الى ما وراء الصورة الواعية والمتخلفة دائماً ، تلك التي يكونها الناس عن صيرورتهم .. الى وضع احصاء بامكانات غير واعية ، لا توجد بعدد غير محدود ويقدم فهرسها وعلاقات التلاؤم أو التنافر والتي يحافظ عليها كل امكان مع باقي الامكانات ، (يقدم) بنية منطقية لتطورات تاريخية يمكن أن تكون غير متوقعة ودون أن تكون كيفية . » لقد اختلط الآن الحلم الإنجذابي باليقظة الحالمة ، فلنحدق إذن مع البغدادي العاكف على ثقافته (الشخصية ـ الاجتماعية) يستقرئها ، والذي يستطيع أن يسمع وقع قدميه بوضوح على بلاط المتحف الآثاري ، الى (افريز) من العصر السومري قابع بنبل على جدار القاعة . ثم لننصب (مجاهر) لقلوبنا و (مجامر) لبصائرنا لعلنا نستطيع أن نزيل عنها غشاواتها ولنعيد قراءة ملامح البغدادي ، زبون حانة الضاحية ، في ملامح السومري المتربع على كرسيه الوثير فلقد آن الأوان لسحابات هارون الرشيد أن تمطر أينما تشاء .

دراســـة :

على افريز بالذات يكاد أن يتكرر في عدة افاريز أخرى ، يظهر تماماً في وسط اللوح شق الخيمة وقد استحال الى فوهة في جدار (انه رمز (العدد) في الكتابة الصورية الأولى ، وربما كان ما يعلق بواسطته الافريز) . ثم تبدو ثلاثة صفوف من الفأس وغير الفأس معمولة كنحت بارز . وفي الصف العلوي يجلس الملك السومري الى اليمين وأحياناً الى اليسار (وربما كان أيضاً شخصاً أثيراً بموضوع الافريز) وهو يحمل (قدحه) باحدى كفيه ، وأمامه يظهر الساقي ثم الموسيقي يحمل قيثارة . أما في الصف الثاني فتظهر عادة تفاصيل أخرى من الاحتفال : شخصان يحملان جرة أو دفاً ، وثور إن لم يكن بغلًا ، ثم ها هو الصف الثالث من الافريز يُظهر لنا عربة تسحبها البغال وإزاءهم بعض الأشخاص . والمهم هو ان يبدو الموضوع الرئيس كمشهد احتفالي معين .

وهنا نقف مبهوتين أمام هذا المشهد . أتراه دوراً من مسرحية معينة تستهل



حوادثها كل عام أم انها عمل (تخليدي) لواقعة بالذات ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل هو (احتفال بنصر) أم (عيد سنوي) من أعياد الخصوبة والرخاء ؟ وحينما سنقارن هذا الاثر باثر آخر ينسب الى (خفاجة) وهو سومري أيضاً ، نخمن ان ما كانت تحتويه الدنان وما له علاقة بالبقرة هو الحليب أو اللبن الرائب وليس الخمرة المستخلصة من نقيع الشعير ، ومع ذلك فلسنا بصدد تحديد نوع الشراب ولكننا إزاء مجمع أسكرته نشوة ما . ونتحصن ما وراء تفاريقنا . فلقد أولع السومري بما يشبه الهوس بانتاج محصوله وإذ هو في صميم نعيمه ، لا وصفه ولا كشفه . وبشقيه الحيواني والنباتي ، (ذكر النعيم المقترن بالوصف والكشف يتعلق بقول لمحمد بن عبدالجبار النفري (في كتابة المواقف والمخاطبات هذا نصه : « وقال لي لو كشفت لك عن وصف النعيم لأذهبتك بالكشف عن الوصف وبالوصف عن النعيم » أي بدواجنه من محاصيله اللبونة وبنتاجه من مزروعاته .

وهكذا كانت ستعاش حياة المستهلك في المنتج وإنسان العصر الحجري القديم في إنسان العصر الحجري الحديث ، وليبدع هذا المخلوق ما شاء المبدع ، فتلك هي أسباب استقراره على الأرض بعد تهويم :ـ الماء والنبات والحيوان اضافة الى هويته الإنسانية هو . وليكتشف لهم جميعاً صيغهم الخلقية أو طاقاتهم الداخلية المتوحدة بعالمهم في معنى (خصوبتهم) . ثم ليجعل من طقوس حياته وموته صورة لحياة كل الكائنات وموتها (مترجمة) في حياة النباتات ، وهكذا فلا يلبث أخيراً أن يصدع بمعنى نشوره وبعثه .

لقد أفاق سلفنا السومري بغتة على ما يمكن أن تقدمه له (موجة) من ماء و (سنبلة) من نبات ، ومنتوج حيواني من ماعز أو شاة أو بقرة و (طفل) مولود منه ومن زوجه ، وهكذا فان ما سيوحد كل هذه (الرموز) لديه هو الشراب الذي يحمله بكأسه (قارن ذلك بمشهد رمز الخصوبة الانثوي ، كامرأة تحمل طفلها) الشراب الذي يمتزج فيه (الماء بالنبات أو بالمنتوج الحيواني) .. إنه إذن عند ذرى ماء طريقته .. إفطاره بعد صومه ، وريه بعد عطشه ، وهكذا يكتسب احتفال الافريز السومري معنى الحياة المليئة بمعنى الخصوبة .

وفي زمن طفولة البغدادي الطبال (والصورة مستقاة من لعبة من لعب الأطفال ما تزال راسخة في المخيلة) تقدح مشاهد احتفالات مماثلة يرفد فيها الشراب والطعام (وأقله اللبن والتمر ، وهو من تقاليد الترحيب في المغرب العربي اليوم) ، ويعزف على قيثارة استبدلت بالطبلة كما كانت تقرع طبول السحور في رمضان ،

(لاحظ ان الطبل من أهم الآلات الموسيقية لدى الآشوريين ، إذ يحتفل بالحصول عليه خلال طقوس معينة يضحى فيها بثور يسلخ فيما بعد جلده لعمل الطبلة .)
إذن فثمة (حانة) تصر على أن تستفيد كل طبقاتها الحضارية ، فلقد أضحت مترجمة الى حفيداتها مجالس السمر أو الذكر . واستبدلت وعثاء الطريق بغبار الحافلات . فلقد انطوى (مشهد) (المحتفى به) بنيته ، واستحالت المواقف الى أحوال . وهذا هو المحتفى به من جديد عريس (يجلى) ليلة زفافه ، فلم يعد يحفل بأن يميز ما بين انتصاره على نفسه وانتصاره على نده ، واكتسب انكيدو صداقة جلجامش في طرفة عين (كناية عن معنى ضبط النفس في حالة الصحو وعدم ضبطها في حالة السكر) .

ولهيلدا زالوشر عن الفن البدوي مقال نُشر في الاربعينات يعرف فيه (الاعرابي) في موضوع يمثل ديناميكية الصراع ما بين الحيوان المفترس وفريسته هذا بعضه :

« وأكثر الرسوم انتشاراً هو الذي يصور صراع الحيوانات ونجده في القرون الاولى من الفن الإسلامي ، ويحتمل كثيراً أن يكون هذا الرسم عند البدوي رسماً دينياً ذا قيمة سحرية ، أو بمعنى آخر كان (طوطم) القبيلة . لكن عندما أخذت المعتقدات القديمة تضعف وتختفي بظهور الدين الجديد ، استمرت تلك الرسوم على انها مجرد عناصر زخرفية . وهكذا نجد ان الفن البدوي عند اتصاله (بالثقافات الرفيعة) لم ينفخ فيها روحاً جديدة فحسب بل أدخل عليها ميوله (البدوية » لكن المواضيع الاحتفالية للفن السومري كانت بالمقابل ترد لساكن الواحة طمأنينته بالغاء هذا الصراع والاحتفال بانتهائه وهو في ذروة نجاحه أو لنقل انها كانت تنقله الى صميم النفس البشرية . فليس عبثاً أن ينتهي شاعر بدوي لم تهذبه الحضارة وكان يمدح الخليفة العباسي ببعض الصور الشاعرية الفجة الى شعر رقيق يستهله بالتغزل بحسان بغداد وبين الرصافة والجسر . وهكذا يظهر لنا موضوع حفلات الشراب المقدس في الافريز السومري وكأنه قصيدة الغزل الرقيق بعد المدح الفج . ففي الأختام السومرية نستطيع أن نرصد تسلسل مواضيع الصراع بين الحيوانات المفترسة والمفترَسة (بفتح الراء) (الاسد يهاجم الثور) بنفس مجالس الشراب المنحوتة على الأفاريز ، وستتطور تلك المواضيع الاولى الى صراع ما بين البطل الاسطوري والحيوان الاسطوري (انكيدو وثور السماء) ، في حين سوف تتطور مشاهد الاحتفال المترعة باحتساء الكؤوس الى مشاهد [من إشادة للأبنية]

(الملك اورنانشة يحمل إناءً فوق رأسه ليساهم في بناء المعبد) . لقد استحال المتصارع الى محتفل ثم الى بانٍ .. وهذا هو ما يرسمه الوصف البياني لحضارته هو البغدادي والمستمدة من طبقاته الأولى هو السومري . ومن غير ما كأس ولا شراب سيبدو وكأنه ممثل لحضارته في بداوته الثانية . ذلك ان تقاليد حياته ذات الثقافة ، ثقافة البستاني والفلاح ، بصحوها وسكرها معاً تظل تحمل أسباب بداوتها الأولى :ـ هموم الإنسان بقوى ما وراء الطبيعة المنتقمة والمنعمة معاً .. (رموز) مياهها الحلوة والمُرة على السواء . (مياه قصة الخليقة المسماة اينو ايلش) ودواجنها الحيوانية والنباتية أيضاً ، ثم أخيراً تلك المشاهد في أزمنة حديثة والمدونة في (رقيم) ذهني يكتنز بمخيلة الصبي البغدادي . انها صور تنور سفينة نهر الفراف الشراعية (المهيلات) ، وحلوى يوم الختان النباتية (الرمز السلبي لليلة الزفاف) ، ثم أفعى الدار الشرقية المفزعة ذات الشرفات المسكونة بالاشباح ، (الرغبة في الخلود) وأخيراً سدادات الأنف المزكومة برائحة الدواء الشعبي ضد أورام الختان والمعمول من النفط الأسود والبيض(إستبدال الصراع ضد قوى الشر بطقوس دوائية) . (هذه الصورة مستقاة من أيام الطفولة في مدينة قلعة سكر) .

وتمتزج حضارة البغدادي الاجتماعية بحضارته الشخصية أو لنقل بشكل آخر .

ـ ثمة أبداً علاقة إنسانية عامة باخرى خاصة يقتسمها الإنسان الرافديني منذ أول ولادته حتى موته . فإذا كان البغدادي يتسمى اليوم بمدينته التي نشأ فيها فلأنه في الواقع يقف في منتصف الطريق ما بين (ذاته) و (لا ـ ذاته) أو بين ما هو (شخصي) و (مجتمعي) :ـ [من مجتمع] شعوري أو حضوري ولا شعوري أو غيابي وهذا ما يصدق على المجتمع لذاته من خلال تاريخه الحضاري أو الثقافي ، مثلما يصدق على الإنسان . وما هذه الرموز التي نحاول أن نجعل منها نقاط (عبور) من البادية الى المدينة ، أو من المدينة الى البادية سوى (جسر) هائل من احتمالات العودة الى صواب البحث عن (الأرومة) في (النسخة) أو الحاضر المكثف الى حد (النقطة) في الماضي المفصل الى حد (الدائرة) .. سوى (قناعة) المواطن العربي المنحسر في (بغداده أو دمشقه أو قاهرته أو طرابلسه أو قدسه الخ) بصعيده الاجتماعي الارحب :ـ أمته العربية . فما كانت بغداد لتتغنى ببغداد لولا انها محطتي الفضائية الإنسانية . انها أيضاً (بصراي وموصلي وبدرتي وسماوتي) أو سياق رحلتي الإنسانية الشخصية والقومية معاً .



الانسانية في الفن
ما بين التقليد والمعاصرة(*)

ما بين (الموقف الإنساني) بالمفهوم الوجودي في النصف الأول من القرن العشرين والموقف نفسه بالنسبة لأواخر القرن كما بين (ذاتية) . التعبير و (موضوعيته) في العمل الفني من وشائج . وسواء من خلال الظاهراتية أو البنيوية فان موضوعية هذا العمل تظل رهن (حالة) و (موقف) يقفه الفنان من طبيعة الحوار ، لما بينه وبين العالم وبمعنى آخر فليس ثمة (ماهية) للإنسانية أبداً ، حتى لو نحن ميزنا الإنسان عن سواه بكونه المخلوق الذي يتمتع (بالحرية) دون غيره . ذلك ان الذي يحدد إنسانيته في النهاية هو مدى تعريفنا إياه بواسطة الفعل في (موضوعية الانجاز) .. أو الحالة التي يجد فيها نفسه (أو بالاحرى



(*) جريدة الجمهورية: الاثنين ٢٦ آذار، ١٩٩٠م ـ شعبان، ١٤١٠هـ ـ العدد ٧٤٩٤ .



يبدو فيها) أقل ذاتية من أن يرى فيها العالم من منظوره هو دون سواه .. ولنعترف هنا ان (موضوعية الانجاز) ليست ثابتة فقد تظل مغرقة في الذاتية ونحن نحسبها موضوعية ، وباختصار فليس ثمة معايير دقيقة نضبطها ، وأمرها متروك في جميع الأحوال الى طبيعة الإحساس الداخلي للإنسان .. ومع ذلك فان (الأثر) الذي يتركه الإنسان على العالم يبقى بدوره موضوعاً جديداً مرشحاً لتحقيق (موضوعية) جديدة للآخر في استنتاج مدى (الموضوعية) السابقة للأول .. وليس هناك من جدوى ، فالنيات ليست متساوية ، والأحكام ليست بالعدالة نفسها ... فلا حدود لإنسانية الإنسان سوى ذاتها .

مثل هذا (الموضوع) يهمنا في مناقشة (معنى) إنسانية العمل الفني ما بين موقف تقليدي (في الفن التشكيلي) يفترضه في « التعبير الذاتي » عن إنسانية الفنان إذ هو يهيؤها من خلال الشروط المضمونة والشكلية للعمل الفني ، وموقف آخر جديد و (معاصر) يفترض (تجاوز) الجانب التعبيري الى الجانب التمثيلي ، (أي من حيث وحدة محاور (الفعل) الفني (كعلاقة) متواشجة لما بين الفنان والمشاهد (أو العالم الخارجي) والعمل الفني وأخيراً الناقد .. وبمعنى آخر (وحدة) المفهوم العام للعمل الفني كشركة يتقاسمها الإنسان والعالم معاً) .. إلا انها الآن نزعة تمثيلية أكثر عمقاً في غور الوجود مما طرحه (بول سيزان) في أواخر القرن الماضي . ذلك انها لا تمثل موقف الفنان من معنى الوجود المادي ثم الجدلي كالذي حلله (جون بيرجير) في حديثه عن كل من كوربيه وسيزان بل عن مدى (إيجابية) هذه المادية وهذه الجدلية وهي تدرك مدى إيغالها في توحيد المظاهر بالبواطن أو ما هو في المركز وما هو في المحيط . يقول بيرجير : « لقد غير كل من كوربيه وسيزان مركز الثقل في طريقة تناول الفنان للطبيعة ، كوربيه بماديته وسيزان بموقفه الجدلي من عملية مشاهدة الطبيعة » (ص ٧٣ من كتاب « نجاح بيكاسو واخفاقه » (تعريب فايز صباغ ـ ١٩٧٥) .

لقد كانت إنسانية كل من كوربيه وسيزان إذن إنسانية موضوعية لا ذاتية لأنها حققت موقف الفنان من موضوعه الأساس وهو الوجود وليس الذات . ويسترسل بيرجير في وصف هذا المعنى : « لم يكن بوسع أي فنان قبل كوربيه أن يؤكد بهذه الصورة الحاسمة الجازمة على عنصري الكثافة والثقل في ما كان يرسمه ... لقد درج



الرسامون على الاعتماد على الأعراف التصويرية ـ كأن يستخدموا الضوء والظل للدلالة على الصلابة ومنظور الرؤية للدلالة على الخير ـ ليوهموا بالواقع . ومن ثم يلبسوا التوهمات المغرقة في الذاتية ثوب الواقع . (لاحظ هذه المقارنة بين الذاتية والواقع) أما كوربيه فقد عزم وهو لما يزل يستعمل اللون على القماش على تخطي تلك الأعراف وإيجاد مكافىء للإحساس الفيزيائي للأجسام المادية المرسومة : كثقلها وحرارتها ونسيجها .. » (ص ٧٤) « أما سيزان فقد كان مختلفاً جداً .. ففي حين كان فن كوربيه قائماً على أساس من الاعتقاد اليقيني فان فن سيزان كان ينطلق من الشك المتواصل . فقد أراد من جهة أخرى أن يبدع رؤياً منظمة متناغمة للعالم على نحو ما فعل بوسان بينما كان يدرك من جهة أخرى .. ان كل شيء إنما هو نسبي . » .

ولنتساءل الآن : أين ، إذن ، هي إنسانية فنان يُرِد أن ينقل تجربته الإنسانية المحدودة في (ترجمة) المرئيات ورأيه الشخصي فيها من إنسانية فنان يتخلى عن ذاته بتبني (تجارب) الآخرين ؟ ولكن ليس الأمر هو المفاضلة بمقدار ما هو تعميق لمفهوم جديد (يعانيه) العمل الفني نفسه .. فالإنسانية التي يستطاع قراءتها في ما يقدمه الفنان وهي غير محدودة بمظهر معين تظل أكثر احتمالا في تمثيل معنى الوجود التي يمتزج فيه حضور الفنان والأشياء معاً .

من هنا فان الإنسانية في الفن ما بين التقليد والمعاصرة تبقى مرهونة بالأسلوب الذي يحقق فيه الفنان إنسانيته من حيث علاقته بالوجود الذي يمثله في عمله الفني . فهو وجود مادي يتضمن موقف الإنسان من خلال كل من المشاهد والناقد اللذين يستبطن وجودها في ذاته . إذ هو في مستوى علاقة إنسان (بنص) يساهم في تأليفه ، مثلما سيساهم هذا النص في تحقيق إنسانية المشاهد والناقد . إذن فالأمر لم يبقَ مجرد نقل (معنى) معين من جانب الى جانب . فلا معنى مسبقاً أبداً ألا أن يكون (قابلية) اكتشاف يحاول الإنسان أن يوظفها في موقفه من العالم .

وفي مثل هذا (المناخ) يخيل إليّ ان معاملة اللوحة (كبناء إنساني) ، إذا صح التعبير ، لا يتوقف على مدى اختيار (حرية) الفنان في إيصال أسلوبه الى مستوى التجريد اللاتشخيص Non Figuration. بل على الضد من ذلك أي في التوغل به الى مستوى (التشخيص / التجريدي) أو الى (إيجابية)



التجريد .. ومن هنا سوف تتحقق إنسانية الفنان بوصفه متمثلا لوجوده في العالم (واللوحة هي جزء من هذا العالم أيضاً) . خذ على سبيل المثال تلك المقولة في البناء اللغوي للوحة من منظور نقدي . انها في البداية (توثيق) للالوان [المائية (السائلة) والهوائية (المنفوثة) والترابية (المكثفة) والنارية (المحروقة)] ولكننا عند تصنيف هذه الألوان الاربعة ، من حيث (انصهارها بالوجود الشيئي) في مصنف إنساني سنقول : هناك ألوان تمثل شتى الفئات الإنسانية بالمفهوم الاثنولوجي فهي بالنسبة للذين يستخدمون الألوان السائلة (كالتي يستخدمها الخزافون الشعبيون) ألوان سيراميكية وهي بالنسبة للذين يستخدمونها في صبغ المركبات (مصلحو المركبات ممن يدعون بالسمكرية) فهي ألوان منفوثة . أما بالنسبة للنجارين مثلا فهي ألوان ملمعة . وقس على ذلك . أي ان بالإمكان (أنسنة) الألوان حينما ننظر إليها من منظور (حضاري / ثقافي) ... وفي جميع الأحوال فان الفنان في مثل هذه المحاولة لن يطرح بالطبع هذه (موقفه) الذاتي في اللوحة كفكر إنساني يخصه هو مباشرة ، أي (كاثر) لثقافته المباشرة هو ولكنه مع ذلك سوف (يتبنى) ثقافات المجتمع المتنوعة ، ثقافة الفئات الشعبية وخاصة أصحاب الحرف على العموم من حيث علاقتهم بالالوان .. بل وثقافات الإنسان في شتى مراحل حياته . الإنسان ـ الطفل والإنسان ـ المراهق ، والإنسان ـ الجنس والإنسان ـ الشيخ ، والإنسان الخليقي وأية حالة إنسانية يستطاع التعبير عنها . سيتوغل بإنسانيته الذاتية نحو مستواها الموضوعي : إنسانية الناس أجمعين ... لكن المشاكل أعمق من هذا . إذ ليست اللوحة مجرد بناء المواد الملونة . ذلك انهابالأساس بناء ذو (وعي ثقافي) مستمد من (طريقة) وضع الألوان والمواد وكل ما يستخدمه الفنان على سطح تصويري ذي بُعدين ، وهو (وعي ثقافي) لا يمثل الفنان لوحده ، فحسب بل المجتمع بأسره ، لا بل الوجود أجمع . ومن هنا . فان (إنسانيته) إذن هي (طرازه) أو (النموذجية الديناميكية) التي تتخلله (كإنسان ـ شريحة) له حضوره الزماني والمكاني في العالم المتحضر والطبيعي معاً . وأعتقد ان هذا هو ما يؤرق الفنان في فنه . فهو (إنسان) إذن بمقدار ما يحل هذه (الاشكالية) التي لن تقف عند حد . فإذا ما أستحالت الى (مأزق) تسببت في الإرتداد الى وجود الفنان لنفسه لنفسه .. الى نهايته . انها إشكالية الجدل المكوكي لما بين الثقافي



والطبيعي .

فهل من شك في ان (إنسانيتنا) لم تعد خاضعة لمعايير تمثل (ذاتيتنا) حيث يزجنا العمل الفني في حالة (انقسام مستمر) بين اللوحة والمشاهد والناقد ، وبصورة ديناميكية لا قرار لها ...؟ وإن اللوحة مهما كنا مساهمين في طرحها (كنص) يمكن قراءته فهي تخرج عن نطاق إنسانيتنا لانها ، أي إنسانيتنا ، تمت عند صنعها . أما حقيقة اللوحة الإنسانية فسوف تتحد بمقدار ما تستطيع أن تنفخ الروح في (وعي) الإنسان (كمشاهد) . وهي روح تتدرج في نقائها من كونها تمثل ما يستطيع أن يحققه الفكر فالمشاعر فالاحاسيس فالافعال الإنعكاسية .. وحتى (إنسانية) تجاذب الشحنات الكهرومغناطيسية في مجال الوجود الحجري ، والذري .

أين إذن نحن من وجودنا الإنساني المعاصر في العمل الفني اليوم ؟ « وبالاستعانة بالانطباعية وبالأدلة التي تفحصها ومحصها بأم عينه ؟) وانه يستحيل على أي مشهد مرسوم لاي شيء أن يعدل معاناته واختباره في الواقع » (ص ٧٤) .

لقد كانت مائة عام ، أو ينوف ، كفيلة بأن تغير من موقع مركز الثقل من جديد في العمل الفني فإذا كانت النزعة الإنسانية التمثيلية لفن أواخر القرن الماضي قد فتحت الابواب على مصاريعها لولادة الفن التجريدي . وإذا كانت (إنسانية) الفن التجريدي (وهي أقل ذاتية من النزعة التعبيرية Expressionism) قد أوغلت في ذلك فان إنسانيتنا اليوم في أواخر القرن العشرين تحتم أخذنا بنظر الاعتبار (لا ـ ذاتية) العمل الفني بوصفه احتكاراً للفنان دون سواه .. اتخاذ (نكرانه لذاته) أساساً لموضوعية الانجاز الفني .

لنتأمل هذه الموضوعية مثلا في طريقة معاملة الألوان لكي نتبين مدى تجذر الإنسان بالعالم المادي في فنه .. فعلى غرار (كوربيه) اكتشف الفنان في النصف الأول من القرن العشرين ان الامر أكثر من استخدام الظل والضوء وحتى تمثيل الوجود الفيزيائي لهما كوسائل تمثيله .. اكتشف ان الحقيقة اللونية لا يمكننا فصلها عن الوجود المادي للمظاهر الملونة نفسها وهذا ما حققه (جان دوبوفيه) حينما استخدم (مواداً إنشائية) ملونة مثل الجلود والمواد الصلبة الاخرى في فنه ، أو ان (إنسانية) جان دوبوفيه أصبحت أكثر موضوعية من خلال (تأصلها)



في العالم (الذي ينتمي إليه العمل الفني أو اللوحة المرسومة ذات البُعدين) .. لقد سار خطوة أكثر غوراً من كوربيه في استشفاف الوجود المادي وهو في حالة اتحاده بالعمل الفني . وبالمعنى نفسه الذي اكتشف به سيزان ، عبر جدليته ، العالم ، وهو يمثل إنسانيته الملوعة.... ما بين تعدد مساقط النظر للأشياء . وسيكتشف بابلو بيكاسو (إنسانيته) الإيجابية (ذروة نزعته الذاتية المتفردة) وهو ينوع بين الأساليب وحتى بالوسائل الفنية يتمسك من خلالها (بجدليته) التي بدأ بممارستها لما بين الزمان المكان .

إذن فان الإنسانية ليست (معنى) أو محتوى يوجد داخل الإنسان لكي يستطاع التعبير عنه فهي (الحالة) التي يكتشف فيها الفنان نفسه وهو أكثر (موضوعية) في (الانوجاد) من خلال العالم . وبهذا المعنى يمكننا تنويع اكتشافاتنا لهذه الحالة وهي في شكل (علاقة) تتخلل (اللوحة / المادة) و (الإنسان / الفنان / المشاهد / الناقد) و (العمل الفني / المكان / الزمان) . ثمة (وشائج) يستطاع اكتشافها باستمرار في الفن الإنساني .. وهي من الكثرة الى الحد الذي تقضي باختفاء الوجود التقليدي للفن كلوحة أو منحوتة أو أي عمل فني كان .. وهكذا فان من السذاجة إذن أن تبرز (موضوعيتنا) في الفن بواسطة (ذاتيتنا) وبواسطة الفنان فقط حتى ولو كان مبدعاً .. وهذا ما يحدو بنا الى التزامنا معنى الإنسانية في صميم وعينا الثقافي . ترى إذا التزمنا باللوحة الفنية (وهو حل وسط يعادل احتفاظنا (بالكتاب) دون الوسائل السمعية في تسجيل محتوى الكتاب مثل الكاسيت) فهل نكون إنسانيين حقاً إلا إذا (شحنا) هذه اللوحة بكل مظاهر (الطاقة) الفنية المتجولة عبر محاور الوجود الفني المتعددة : ـ اللوحة ـ المشاهد ـ الناقد ـ الخ ..؟ وهل نكون أقل إنسانية لو نحن كنا أكثر تجذراً في (معنى) الزمان والمكان وهو يعمق أثره في اللوحة .

الذي يبدو بضوء الزخم المتراكم للمعرفة والاكتشاف والتطور التكنولوجي ؟ وهو يثقل كاهل الفنان اليوم بتركة لا مفر له من مجابهتها . فالفن الإنساني الذي كان يمثل في ما مضى الفنان ، وهو بمعزل عن حالة الانغمار الأخيرة التي توثق وجوده بجوهر الوجود المادي اليوم ، لم يكن ليتأمل ذاته إلا من خلال ذاته . وتلك هي حالة (فان كوخ) الذي آلت به (ذاتيته) الى الجنون فالانتحار . (وكانت حالة (جوجان) بدورها موازية لحالة فان كوخ الى حدٍ ما) بيد ان إنسانيتنا في العصر



الراهن تبدو وهي متلاشية في ما تتركه من (آثار) عرضة لتمحيص إنسانية أخرى تالية . فالقراءات الجديدة باستمرار لاي عمل فني تكاد أن تلغي أية (هوية) إنسانية تسبقها ، إن لم تكن تنسخها .. نحن إذن عند هاوية لا قرار لا حدّ لها .. ولكن لنتمثل من جديد (بشرائح) تفصيلية في معنى إنسانية الفنان وهو يتعامل مع العالم .. أو لنتأمل معنى إنسانيته الموضوعية وهو في (حالة) تجذر في (شيئية) الوجود الفني . انه يتخطى مع (جان دوبوفيه) وحدة (اللون بالشيء الملون) ولكن ها هو ذا أكثر تخطياً لمعنى اللون في معنى جوهره .. فهو في اللوحة (حالة الإنسان في استخدامه الألوان) . إنه الطريقة التي يتعامل بها (صباغ) الاحذية مثلا مع الحذاء أو المنديل الذي يلمع به الحذاء وهي غير الطريقة التي يتعامل بها (صباغ الدور للجدران ، وما يحدث أثناء ذلك من اندلاق الألوان على الأرض .. وأسلوب طبع الصور الملونة في المطابع يختلف عن أسلوب صبغ المناديل .. واستخدام الألوان المنفوثة لدى أرباب صيانة المركبات يختلف دونما ريب عن أسلوب لصق الاعلانات وإزالتها .. الخ .. هناك إذن حالات لا تحصى في معنى (وحدة اللون بالاشياء) وهي بمجموعها تمثل حالات إنسانية متنوعة لا مفر للفنان من أن يحقق إنسانيته في تأملها بدوره .

الجرح على الساق

لا يتفق العنوان مع هذه الدراسة النقدية من منظور [اثنو - سيميولوجي] إلا في كونه (مفصلا) اتفق فيه انزلاق قدمي على بلاط الفناء الخارجي للمسجد في الوقت الذي كنت أكتب فيه هذه الدراسة عبر ثلاثة أيام متتالية . إن السقوط والجرح على الساق كان يمكن أن يحدث في حقبة زمانية أخرى وفي غمار كتابة مقال أو دراسة أخرى . ولكن حدث هذا الآن ، فاكتسب مشروعية كونه عنواناً للدراسة . ان المفصل الآني التاريخي لا يُبحث عنه بل يُكتشف اكتشافاً . « فهذا هو الثلج يتساقط في يوم الاسراء والمعراج كحبات البر »



مـــدخـــل :

كان هربرت كوهن في كتابه المعراج الإنساني (أو معراج الإنسانية) يرى :
« بعد ان كان الإنسان صائداً (أي في العصر الحجري القديم) أصبح فلاحاً (أي في العصر الحجري الحديث) . وذلك في المناطق الأكثر ملاءمة للحياة حيث الأنهار العظمى وطميها الخصيب . أصبح هذا الإنسان المربي للدواجن (المدجن) Eleveur وفي هذه المناطق متوقعاً أو حادساً خطواته الكبرى التالية فيما بعد ... وحيث أرض الغابة لم تعد كافية للتشجيع على حياة جمع الثمار cultivation . لقد أصبحت فعاليته الاقتصادية ذات شقين متوازيين . الأول :ـ الزراعة والثاني التدجين » [= تطبيق مبدأ الانتاج الذهني التوحيدي والانتاج الذهني التعددي . الأول إنساني ـ خليقي والثاني خليقي ـ إنساني . ولسوف يستنتج المؤلف نفسه انه « كسر الطبيعة التي تموت في الشتاء لكي تحيى في الربيع فكذلك الأمر في هذه الاسطورة ـ أي أسطورة تعاقب الفصول وسناتي على ذكرها ـ والتي بقيت (حيّة) حتى أيامنا عند جميع الفلاحين وكما يعكسها الدين المسيحي بأسره . فالمسيح الذي مات (بزعمه ـ أي بزعم الفلاحين) ثم بعث حياً يمثل التعبير الاكثر عمقاً في هذا الأمر الفذ ، رمز تمثيل ظاهرة الولادة والموت ثم الولادة الجديدة] استأنف ذكر النص ، كما كان لكل منهما نفس المزايا الريفية . فاصبح الإنسان إذن منتجاً . وانه ليستصنع الجديد متأملًا بـ (وسائل نجاحه) .

ومن حيث كان الصائد باحثاً عن (المصادفة) في صيده متخذاً من (السحر) منفذاً له أصبح الفلاح (الزارع) بعد ان تعلم (القانون) والذي سيعبّر به عن (إيقاعية) الفصول .. وبعد ان سمح للتعاقب الطبيعي للإنبات (التجرثم والحياة والموت) أن يأخذ كل مجراه مقتنعاً باشكال أخرى من الفكر ، لتوضيح ما هو قابلا للإيضاح ، تولدت الاسطورة والروح .

ولكن في حين كان عالم الصياد عالماً سحرياً أصبح عالم جامع الثمار ثم الراعي عالماً أسطورياً . إذن . فستعبّر الاسطورة عن (إيقاعية) الفصول . عن تعاقب الربيع والصيف والخريف والشتاء (كأنه إيقاع موسيقى ٢/١) . فكانت هذه الظاهرة تنطبق على الحياة البشرية عند تعاقبها (من الطفولة الى الشباب فالنضوج فالشيخوخة) أو ان هذين النوعين من التمثيل representation الاسطوري (تعاقب الفصول وتعاقب الحياة البشرية (= ولادة ـ موت) ظلا متعارضين . كذلك كانت فكرة الخصوبة قد مرت منذ بدايتها بالولادة نحو الموت (وبالموت نحو

الولادة) . فبذور الحقول تتبرعم وتزدهر في تطورها التام ، ثم تموت ، فتظل حاملة في ذاتها (سر) حياتها الجديدة . وعن هذا الموت سوف تنتج ولادة أخرى . »
[انتهى النص] .

نحن إذن إزاء عدة مصطلحات أساسية ، نستطيع أن تنبثق من عندها في فهمنا طبيعة المنهج (المكاني ـ التأملي) في الفن . [وما المنهج المكاني التأملي سوى تطبيق لمبدأ (العروج ـ الهبوط) في ذهنية الرافديني أو المنهج الاتحادي ـ الحلولي أو الفينومونولوجي ـ الاركيولوجي] . نحن إزاء [الصائد / الفلاح ـ السحر / الحدس ـ والزراعة / التدجين ـ والصدفة / القانون ـ التعاقب / ـ والآن الأسطوري وأخيراً الخصوبة / وتعاقب الفصول .] نحن في جميع الأحوال إزاء هذه الثنائيات المتكاملة تكاملا أمثلياً (من المصطلح الجمالي المعروف بالأوضاع المثالية) لا تماثلياً (سيمترياً) .. (انه بالاحرى منهجي أيضاً أنا ومَنْ هم مثلي مولعون) [بالمكانية في الفن التشكيلي] من الفنانين العراقيين . فهذان القطبان المتكاملان (بدلالتهما الذكورية والانثوية) معاً هما أيضاً المحوران الداياكروني (التاريخي) والسنكروني (الآني) في الفكر البنيوي المعاصر . وبالنسبة للفكر الاثنولوجي ، حيث (البذور) التي تمثل الوحدة ، سرعان ما تتمرحل خلال التعاقب التاريخي للفصول ممثلة (النسق) . وهكذا فان المستطاع معالجة كل القيم المتطورة عن التأمل ـ المكاني (= تجذّر المكان بزمانه ومكانيته) عبر التحليل النقدي لمعطياتي الانجازية [تنصيص الدالي (من دالة) لخطابي (= خطاب الفنان) كآيديولوجية تلتقي مع التنصيص الدلالي لتأويلية المشاهد الناقد . [أنا هنا إذّن أقرأ النص التشكيلي الذي كنت أنا مؤلفه ثم ناقده] .

إنها استطاعة تمتلك محورها الديمومي (= خطاب / تأويل) (= أيضاً آيديولوجياً ⟵⟶ ايتوبيا) ، ولسوف نمتلك هذا المحور في لحظة (عبور) من (بندولية) القوة / الفعل (من القوة الى الفعل) نحو بندولية الفعل / القوة (من الفعل الى القوة) [انهما المنهجان المتكاملان عبر الأسطورة ذهاباً وإياباً من خلال ثلاثية الامكان ـ الوجود (= الوجوب) ثم ـ التامل . [لا بد لنا أن نشير هنا الى تنزل هذا المنهج (كلمة تنزل مستعارة من قاموس محيي الدين بن عربي) من مستوى الحركة الذهنية الى مستوى التمثيل الوقائعي أو الفعل action ثم الى مستوى استقصاء الفعل في القصد أي صدق الفعل . واخلاص الفاعل المتامل] . ألم يكن هذا هو إذن أخيراً سياق معراجي (ظاهراتي ـ آركيولوجـ

معاً - : (هوسري) و(فوكوي) ؟ فذلك ما يعانيه الفكر أو (الذهنية) لدى الزارع (= الباذر) بإزاء الراعي وفي الذهنية المدجنة . وسيصبح في الواقع (عندي) هو هذا الخطاب - التأويلي (خطابي أنا الفنان في تأويل الموضوع) مقابلا (التأويل - الخطاب) وتأويلي أنا كمشاهد أو الناقد لعملي الفني بالذات ، أقول : - ان بندولية هذه الديمومة التي سيفنى فيها الفنان في المشاهد (وهي أيضاً فناء المشاهد في الفنان) من خلالي أنا بالذات إزاء أعمالي .. سيصبح (تواجداً) ينبض بالجنون والحدس و (تلباثيا) الإبداع.. وانه لحوار لا نهاية له ما بين الملقي والمتلقي من خلالي .

إن الفعل من القوة . كان انثوياً في إحكام عملية نموّ (انباتي) تنتهي الى الولادة (= العمل الفني) ، أما الفكر الرعوي فقد كان ذكرياً في أن يستخرج (القوة من الفعل) . أو بعبارة أخرى كان (سلطوياً) في عملية تربيته للحيوان المتوحش ليصبح أليفاً وكان هذا السلطوي هو المشاهد أو الناقد (= تنصيص النص) . وهكذا فما كان يحققه الفعل الزراعي والرعوي هو ما كنت أحققه بصورة متفانية في أعمالي وكانهما صفحتي ورقة واحدة .

تطبيق :

لنطبق ذلك على عملية (التاليف - النقدي) أي الرسم بشروط النقد لدى الفنان . فالخطاب التمثيلي - التشكيلي بالاصل هو بمثابة عملية زراعية (أنثوية) الهوية أما التاويل النقدي فهو عملية ذكورية [وكما سيرى رولاند بارت . فان قراءة النص تتم عند (موت) المؤلف . أي ان القارىء يبدأ بعد ان ينسى الفنان] ومع ذلك فان كلا العمليتين (الحياة والموت) هما اللتان تدوران في نفس الفنان ، ومن خلال ديمومية الحوار (خطاب / تأويل) ثم (تاويل / خطاب) . فالفنان في آخر الأمر هو هذا (الزارع / الراعي) بكل ما في هذين المناخين الذهنيين من موضوعية وذاتوية . في حين سيكون المشاهد (المتلقي) بمثابة الراعي الزارع . فالفنان اليوم لم يعد (مؤلفاً) بالمعنى التقليدي بحيث يستطيع أن ينسب كل شيء يحققه لنفسه ، وان له خطابه التشكيلي كمبدع . بل هو أيضاً (ناقد) وإبداعه بهذا المعنى الجديد هو كونه (تاليفاً - لا - تاليفياً ، أي منقوداً) أو كونه قارىء فنه وهو في فنه ومقروءه في نفس الوقت .] ومن هنا فهو يمارس كِلا العمليتين ، الرعي والزراعة بعد ان كان أو لايزال أيضاً يمارس الصيد . وبتعبير



اثنولوجي : يجمع ما بين السحر والاسطورة كل الجمع [قد يصبح هذا عندي على الاقل] ومن ثم فهو ساحر ومتوقع : حادس . فسحره أن (يضمن) تشاكلياً التقاء الآخر بالانا . فالآخر هو (كل) العالم والانا هو (بعض) الذات . ومن التقائهما سترسم (الايقونة) : ايقونة الساحر فالزارع ، أو المرسومة (ثم الخدش أو الندبة : المؤشر على الرسم) كسحر إيجابي أو المرسومة ثم المقروئات والمرموزات والتراكمات ، كسحر سلبي (تعاويذ وتمائم) . فاللوحة التي يتخلى فيها في نهاية الامر عن (ذاته) في ذاتها هي لا بد أن تكون قد انطوت على الخطاب والتاويل معاً . فمن كيانهما سوية كان سيتحقق السحر . السحر الذي اقترحه الفنان عندما رسم (الايقونة) ، والسحر الذي سيمارسه المشاهد عندما سينصص النص المرسوم .

[فهذا ما يتجلى في رؤيتي الفنية وأنا في غمرة انجاز رسومي تلك والتي درجت عليها بعد اكتشافي أهمية البيئة / الطبيعة في التعبير عن (البُعد الواحد) ، كتقنية أولًا ثم كتاثير وتوقع . لقد كنت أرسم أولًا بدافع الغاء الشكل (السطح التصويري) عند التاكيد على الخط (الخط الذي يبقى وهمياً في جوهره، طالما لا يستطاع رسمه في الشكل بمعناه التقليدي . ولكنه سيرسم بواسطة تنويع الدرجات اللونية أو الضوئية ثم سيرسم بالوصول الى انعدام الابعاد .. الى ما وراء البُعد الأول : ـ (الشق والخروق) . أما تعويذة الساحر ورقيته فسيتم رسمها حينما أفلح في تحويل أنظاره أي نظر المشاهد من اللوحة (عني أنا) الى المحيط (هو الآخر) في بعضه . أي ان أرسم بدافع تحويل نظر المشاهد الى المحيط نفسه بما فيه من قدرة على (الاشراق) بالجمال غير المألوف أو غير المكتشف لكي يكتشفه هو في الطبيعة ، ولكن أيضاً بواسطة اللوحة التي ستكون مرجعه . انه جمال الطبيعة بل الكون بكل أسراره وخفائه .. مساريه وممراته . إذن . فهذا التداخل في الرؤية ما بين الموقفين : ـ المتكاملين (موقف الساحر ـ المتوقع والمسحور ـ النبوءة) سيستشري الى التعبيرية Expiessionism : أي تعبيرينتي (كانا) تحيل العالم بما فيه المشاهد الى ما يحقق (البديل) التام للفنان في تعبيرية (الآخر) وقد تفحصتها أولًا حيث انسلخت من (أناي) ولأستغرق (أنا) الآخر وثانياً حيث سينسلخ المشاهد الآخر من اهتمامه باللوحة (مني) ويستبدلها باللوحة الجدار أو الارض أو الفضاء وليعيش (اكتشافه) للجمال المخبوء ـ غير المألوف . وعند هذا الحد ، أي بعد ان يتم تصحيح الوضع العام (للمسحور ـ المتوقع) سيتـ

بصورة ضدية ، التقاء الأنا بالآخر أو (أنا) الآخر ، الذي هو كل العالم نحو أو الى هذا (الآخر) ـــــــ السلبي الذي هو أنا .. أنا المؤلف وكان الخلاج أستاذي الروحي يقول بهذا المعنى :ـ

بيني وبينك (انّي) ينازعني
فارفع بـ (انيك) انّي من (البين)

ثم جاء بعد من أساتذتي أيضاً مَنْ سيقول : « أريد الخلق لهم لا لي .. » / ص ١١٩ من كتاب الفتح الرباني للشيخ عبدالقادر الجيلاني) .

تاويل المهارة :

الصدفة قدر الصائد لا الزراع ولا الراعي . وفي صلب اللا ـ تشخيصية non-figuration تكمن إيقاعية الفوضى . (التقاء متوقع وغير متوقع معاً ما بين مركز (الجدول ـ الوفق) أو تنويعات علم الدالة الايقونية والمحيط محيط الجدول . انها جهل الإدراك وكرامة الصوفي الشاهد على حضور الله عزّ وجل .. انها الرصد الروحي لسحر الساحر وقد آلت الى ان تصبح هاجس الاسطوري وتوقع المكتشف . فيها كان سيفتتح عصر الزارع ـ الراعي بعد ان تطور كلاهما الى المهني ـ التاجر . ولكن لن يبقى في إدراك المكتشف أخيراً سوى الجدول أو الحروف أو الأعداد أو الإشارة فهي (نثار) النسق ولقاه الاثرية Fragmants . وما لم يكن ليخطر على بال الصائد في عصر اقتصاده الاستهلاكي لما يجعل منه عصر اقتصاده الانتاجي بعد آلاف السنين كان سيخطر على بال أي (مكتشف) يحبذ أن يلعب (الصدفة) : صدفة هيرمان هيسه في (لعبة الكرات الزجاجية) وأي لعبة أخرى ممكنة . ذلك ان استخدامي الصدفة أو (اللا ـ تصميم) لم يكن (ليفصل) عندي على الاطلاق ما بين الدالة والدلالة بعد ان (فهمت) أسطورياً ان للدوال دلالاتها وان للدلالة دالاتها (أي بتعشيق المفهومين ببعضهما (ماء عكر .. دوامة .. عاصفة رعدية .. الخ) ففي لحظة ما غير مبرمجة يحدث ما هو غير متوقع . ويستعاض عن الفرشاة بالاصبع وعن الاصبع بالرشقة أو الكدمة .. بالماء وبالحجر أو سواهما .. بل بتاثيرات أخرى فيزياوية وكيمياوية .. بالاهتزاز .. والتفاعلات كتلك التي تعرضها لنا الجدران والقيعان والسقوف ، وقد انتظرت طويلا مَنْ يكتشفها وهي مليئة بالصدوع أو الشقوق أو التعفنات الفطرية وما الى ذلك الى ما لا نهاية . وفجاة يستعاض (عندي) قدر الصائد بقدر الزارع والراعي . [الصائد في الواقع لم يختفِ ولكنه قبع في مركز الإبداع] . ومن الآن فصاعداً سوف تكتشف إمكانات التوقع الزراعية في مهارات

اختبار (البذور) أو المادة الأولية للصبغة الفنية [فالمادة الأولية في فن الرسم هي البذور في عملية الزراعة] . ربما سيبقى على الاطلاق ، الزيت أو الاكريلك اليوم البديل التقليدي لحبة القمح أو الشعير ، [تلك التي اختزنت في ذاكرة الزارع الخصوبية وعبر عنها السومري في كؤوس نذوره مقترنة (أي السنبلة المليئة بالبذور) بشكل البقرة مثلما اختزنت في ذاكرة الراعي الخصوبية أيضاً نظائرها عبر الفن السومري في مشاهد حلب الأبقار [الكاس والمشهد من مقتنيات المتحف العراقي الدائمة] ولكن في حالة رسومي ، سوف أضيف إليها أي الى الزيت والاكريلك ، الاسمنت والجص والجبس (البورك) والتراب وربما نشارة الخشب والدهان الملونة والادوية وبعض المحروقات من خشب اللوحة نفسها الى غير ذلك ... الى كل ما يقع تحت يدي (صدفة) لكي أغذي به تقنيتي (متوقعاً) . [كنت صياداً فانقلبت الى زارع . وحينما ساصنف ألواني (بالأحرى المواد الملونة) فسوف استحيل الى (راعي)] وسيقودني توقعي أيضاً الى استخدام الفضاء الحقيقي (الفراغ المعماري الداخلي أو الحيز) . ان هذه التفاريق هي في الواقع من تنوعات (البذور) في حقل الزارع . لكن الوجه الثاني للقمر ، وجه الراعي فيّ كان سيتحقق عند (الجمع) بين البذور كما نوهت بذلك سلفاً وكأنها حيوانات متنوعة (أدجنها) مثل الكلاب والخنازير والأبقار والأيائل وفي مقدمتها الماعز أو الكبش . لقد دجنها الراعي (إذ يتفحصه الزارع فيما بعد) أما مدجناتي فهي إشتقاقات الالوان والمقتبسات أو [الموالفة] بين أنواع الألوان وأنواع المقتبسات بحيث يمكن أن تصبح أيضاً (أفقياً وعمودياً) [الافقي بين المساحات اللونية وعمودياً بين الملصقات والمرقعات والتعرويات] بمثابة زريبة بقر أو خراف الراعي ومفرخة دجاج الزارع المدجن .

إن حاجات الراعي الآن في (تطبيع) المدجنات هي حاجات سلطوية بعد ان كانت حاجات الزارع في (توليد) المزروعات حاجات إنشائية . انها تتطلب (وحدة التنسيق بين المتعددات) [= خض اللبن الرائب بكل محتوياته للحصول على الزبدة] . وهكذا كان من حسن حظي أن أجد (من خلال استقصاءاتي الاثنولوجية في عمق التاريخ) ان بالمستطاع تطوير مبدأ الاحتكام للعناصر الأربعة (وهي المواد الأولية للخليقة) [ظهرت بوضوح في الفكر الآشوري و (تنصيصاً) لمبدأ التربيع الخصوبي ما قبل ـ السومري ، ثم اقتبسها الفنانون الايكولوجيون ممن ارتبط بحثه في مجال الرسم وعلى رأسهم [تاپيس ودي غوتكس] فاصبحت الالوان (البذور الافقية للتوليف) للرسم] هي (الألوان المائية التي ستسيل على سطح اللوحة لتوحي بجداريتها :ـ الالوان والتي تظهر بكثافتها موحية

بأرضيتها ـ الألوان الهوائية أو المنفوثة ـ ثم الألوان المحروقة وهي التي توازي في وجودها وجود بعض الصخور المتبلورة والمتحولة في علم الطبقات الأرضية) . الألوان ستمنحني جدوي التوليف الأفقي (= تدجين الخامات) كيفما اتفق بحضور هاجس الصياد السحري الصدفوي . أما التراكمات والتعريات أو الاستخدام الملصقات collages والمرقعات Anti-Collages والمخروقات فسوف تمنحني جدوى التوليف العمودي [هنا يتحقق حلم الحلاج في عملية اختزال المعرفة في الكل الى الجزء ـ أنظر نص [علم كل شيء] في القرآن في كتاب أخبار الحلاج لابن انجب الساعي حيث يتحقق في شقيه الافقي والعمودي ، الجسدي والروحي] فمَنْ ذا الذي لا يكتشف (لذة النص) لرولاند بارت في محاولة تدخُّل الفنان الصدفوي في عمليات التلصيق والترقيع والموالفة بين الخامات (وحتى بين السطح والفراغ) بدلالاتها التقنية والاسلوبية لا الفكرية عند تأمل تلك الشقوق والفوهات والتراكمات وتفاعل المواد الاولية ؟؟.. انها جميعاً من قدر الراعي أو على الأقل الزارع ـ الراعي كما هو في الاثنولوجيا السومرية وما بعدها في الهلال الخصيب ... كل الهلال الخصيب .

التوقـــع :

كنا نقرأ ونحن صبياناً في كراساتنا هذه الحكمة :ـ حينما سأل كسرى آنو شروان فلاحاً في إحدى متاهات حفلات الصيد التي كان ينفرد فيها عن خاصيته .. سأل فلاحاً وجده يزرع الزيتون مستنكراً هذا المجهود الذي لا طائل فيه .. سأله عن لا جدوى هذا الزرع الذي يتأخر انتاجه فما كان من الفلاح الحكيم إلا ان أجابه بطلاقة :ـ (زرعوا فاكلنا ونزرع فياكلون) . ان هذه الاجابة تختصر لنا فلسفة الفكر الجِرَفي في العصر الزراعي (العصر الحجري الحديث) . ذلك ان هذه القطيعة أو الانفصال بين (القوة والفعل) الإنبـــات والانتاج (الحصاد وقطف المنتوج الزراعي) تفترض ان (حرفية) اللوحة الفنية تقتضي الموازنة بين معنى الخصوبة والتعاقب . انها بلا شك (حرفية أسطورة) لا تنعكس في الرؤية والتعبير مثلما ستنعكس في [التقنية والأسلوب] style et trchnique أي في صميم (الكيان) الاسطوري نفسه باعتباره (مسرحاً) جغرافياً للـ (خصوبة Fertalitie وتعاقب الفصول Altrenation في آنٍ واحد ، وكان سنتمظهر فيهما (أي في التقنية والأسلوب) كل تراكمات الفكر التلصيقي والتجميعي . فالخصوبة (التقنية) هنا إذن تعني (المقاربة) في استهلاك المادة الأولية من قبلي فيما يشبه عملية فناء

صوفي آسيوي . اني تقليا لا أضع المادة الأولية كعالم منفصل عن مادة اللوحة (قماش خشب ـ ورق الخ ..) بل أحاول أن أتغلغل فيها الى الحد الذي أشعر فيه ان النسيج العام للبُعدين (طول × عرض) يحتوي من خلاله على البُعد الواحد (طول أو عرض) ، أو الابعاد الثلاثة : (طول × عرض × عمق) . ومثل هذه (المقاربة) هي التي بالطبع سأوازي فيها ما بين التراكم (نو المذاق التاريخي) والتعرية (ذات المذاق الايكولوجي) . وما عملية التعرية كالتي يذكرها رولاند بارت في (لذة النص : كتابه المعروف) سوى (إمهال) أو كما يدعوه هو (بالمتعة) من خلال التأمل الترانسدنتالي الذي سيعانيه المشاهد مثل ما عانيته أنا في تجنب اللذة ما بين التراكم والتعرية .. الإكساء والعري .

على ان لـ (تقنيات الخصوبة) أيضاً جذرها التوفيقي (وأيضاً التوافقي من مدلول وفق) لما بين الأكبر والأصغر (= المحيط النسق والوحدة الجزء) . فقد ظهر التلصيق collage بوصفه اضافة أبعادية (من بُعدٍ) أي من حيث كيانه المادي كمادة ، أو من محتوى لغوي (سواءً عن طريق رسم الحرف أو كتابة الجملة أو العبارة وحتى الكلمة : ـ اضافة قد تكون مقروءة (أي يتكامل فيهما ذهن المؤلف الكاتب والمشاهد القارىء) ، أو غير مقروءة (= صدفوية الملامح) ، أو مبتورة (يكمل قراءتها المشاهد بنفسه بعد ان يضيف عليها ما يكمل معناها) . وهي في كل الاحوال سوف تلعب لعبتها في (إخصاب) المعطى الفني . ولكن مدلول التعاقب هو الذي سيحققه الترقيع والتخريق Amti-collage . ذلك ان التمحور في اللوحة باضافات ما بُعدية post-surface يصبح من شأنه أن يعلن عن الحوار الديمومي ما بين (الحياة والموت) أو الإكساء والعري .. [(ادابا) يحاول الصعود الى الآلهة بتوصية من الإله (ربما هو انليل) فإذا بـ (عشتار) تحاول الهبوط الى الإلهة ارشيكيكال لكي تعرى عن إكساءاتها عند كل باب تمر بها نحو العالم السفلي .] فتعاقبية الفصول إذن تكمل دورتها في الحوار المستمر بين (تقنية) الخصوبة ... بين فصل بذار وفصل انتظار همودي للحصاد . انه بحق تراكم بل تسامي (= لمنهج علمي فظاهراتي) وبين تعرية (= حفريات في سياق المنهج الايستمولوجي الفوكوي) .

ثم يبلغ هذا الحوار أخيراً تكامله عبر الاسلوب (أو بالاحرى طموحات البحث في الأسلوب .) في محاولتي الأخيرة [لتشكيل المحتوى وبالعكس تضمين الشكل .] (هنا أقصد بالتشكيل جعله شكلًا وبالتضمين جعله مضموناً) . ولكننا



قبل أن نصل الى هذا (الفناء المتقابل) لكل من وجهي الورقة .. قبل أن نقرأ (الحد الفاصل بينهما) سنحاول أن نتمنهج بـ (سيميوطيقا) الدوال من أجل إدراك (سر) تعاقب الفصول . [ان منطق الدلالة الأفقية التجميعية (= التعددية) لفكرة الخصوبة ، وهي التي استثمرها جواد سليم في رسومه ونحوته التي حاول فيها ان ينحو منحى التجريدية السومرية [تماثيل الأمومة (الإلهة الأم وآلهة الخصوبة / عصر جرمو / عصر العبيد) تستثمر مجدداً استثمرتها في الأوفاق . ما بين (سكونية) مركز الجدول و (ديناميكية) المحيط . ما بين الوجود المادي لنهايات (السواستيكا) : ـ ايقونة الوفق ، وقلبها ذو الوجود اللا ـ مادي .. هنا نكاد ان ندرك (سر) الحياة والموت أو مدى تعاقب معنى الخصوبة (لما بين حياة البذرة وموت الشجرة) ، فكما يقول هربرت كوهن « ان فكرة الخصوبة كانت قد مرت منذ بدايتها بالولادة نحو الموت . فبذرة الحقول تتبرعم وتزدهر في تطورها التام ثم تموت فتظل حاملة في ذاتها (سر) حياتها الجديدة . وعن هذا الموت سوف تنتج ولادة أخرى . » [كون هو مؤلف كتاب المعراج الإنساني مترجم عن الفرنسية من الالمانية] .

فكرة الفناء المتقابل :

لنعد الى فكرة الفناء المتقابل . فان في غضون هذا (الامتلاك / الفقدان) أو (الأخذ / العطاء) سوف يدرك (سر) التقاء كل قوى الخصب (عبر رموزها الطبيعية) . يقول كوهن : « تكمن (قوة) الحياة عند الزارع . (داخل) العناصر الطبيعية وهي تنفتح على الموت والحياة في الوقت نفسه . انها متعددة الرموز لا يشدها أي سبب منطقي ولكنها من حيث المعنى الاسطوري الاكثر عمقاً من الرمز فهي ليست سوى مظاهر مختلفة لقوة واحدة هي (القمر والمرأة والماء . والأفعى واللقلق والشجرة وقرون الثور) . أما بالنسبة للرعاة فهم يترجمون رموز الخصب بواسطة لغة أخرى . انها (قوة الحيوان المنتج والقوة الرجولية لآلهة الشعوب الريفية التي تركن الى انتاجية الثور والحصان والتيس (كما مر بنا) . على ان تعاقب الفصول لدى الرعاة ستركن الى تجسدات أسطورية لتمثيلات (ذكورية) لا تكمن في (الأم العظمى أو عشتار أو استاريه وديمتر وفينوس وديانا) بل في (الرعد والبرق والشمس والضوء والقدرة على التحكم . » [انتهى النص] وهكذا فان الرموز الزراعية هي رموز (انثوية) القوى (= زوجية بعلم الحروف وليست فردية) ، تشخيصية وليست مجردة أما الرموز الرعوية فهي

(ذكورية) القوى (= فردية) ، غير مشخصية ترمز للقوى فحسب . انهما سوف يتساويان في كل من الشكل والمضمون .. في الدوال الحروفية وقد تعمقت القوى العددية (أ = ١ ، ب = ٢ ، حـ = ٣ ، د = ٤ ، هـ = ٥ الخ..) وفي الدلالة التي أصبحت تمثل كِلا القوتين في قوة واحدة . وأخيراً في العلامة المستولدة من العدد .

[يحدث هذا (الفناء المتقابل) في رسومي حينما أطور مفهوم العالم اللغوي الحروفي (= اقتباس الحروف في الرسم) أحوله الى قيمه العددية . [كلمة فاو] تتكون من ثلاثة أحرف هي (ف ـ ا ـ و) وقيمها العددية هي (٨٠ + ١ + ٦ = ٨٧) . سأرسمها إذن هكذا في اللوحة :ـ أكتب (فاو) وأضع كذلك عددي (٨ ، ٧) ولكنني بعد ذلك سأحور العدد الى إشارة .. الى علامة تشطيب هكذا (×) . أي أضع الرقم (٧) فوق الرقم (٨) لاكون قد أحلت المضمون المقروء الى شكل رمزي . وبالمقابل فان (مضمونية الشكل) ستتحقق حينما يستطاع (قراءة) الألوان والمواد الإنشائية بأنواعها : هوائية ـ ترابية ـ مائية ـ نارية . فيتم التنافذ المتقابل .]

ان (البرق) هو لمعان (عشتار) .

وان (الجرح) على (الساق) هو جرحي .

بغداد و البغدادي
تفاحة آدم

● كانوا سيرمزون للمعرفة برموز لا ـ معرفية بل علمية . وهم بذلك يتقنون لعبة الاعداد الكسرية : [البسط ثم المقام . هكذا ١/١ أو ٢/١ الخ] وقبل ذلك كانوا قد أتقنوا لعبة الاعداد العُشرية : [العدد الصحيح ثم مجزوئه (١,٠٠٠) وباختصار ، كانوا يكتشفون ، إن لم نقل أيضاً ، يروضون قلوبهم لاسرارهم ومعتقداتهم لافعالهم ومقاصدهم لنواياهم وأجسامهم لعقولهم .

كما كانوا على دراية بـ « مغزى » العد التنازلي (= بالمقلوب أو بغير ما هـ



مألوف) على طريقة حساب زين العابدين ، السجاد ، لمعنى الأعمار . فكأنهم كانوا يعلمون بصورة مسبقة أو قبلية انهم إنما يولدون في موتهم ويموتون في مولدهم وبكلمة أخرى : انهم (يبدأون) زمانهم التطوري (= التاريخي) بنهاية أعمارهم . فهم ينقصون من أعمارهم التي يضعون لها حداً من عندهم سنة بعد أخرى وشهراً بعد شهر ، ويوماً بعد يوم . بل ولحظة بعد لحظة ، حتى يصلوا الى (درجة الصفر) ، وهكذا كانوا يحققون « زمانهم » الآنوي « من كلمة آن » [هنا نستطيع أن نفهم مقولة أبي بكر الشبلي : « الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك »] ومن ثم فسوف يعلنون عن بداية العد التصاعدي لأعمارهم بعد أن يصلوا (درجة الصفر) وهو (عد) لا نهاية له إلا ما شاء الله .

وعلى هذا الأساس فانهم سيدركون معنى « غربتهم » أو « عزلتهم » في جلودهم التي لن تتجدد كما يبدو ولا تتعذب .. يدركونها عبر (هالات) من الإشعاعات غير المنظورة تغلفهم هم وجلودهم فمن « أحزمة نجاتهم » تحفظهم من خطر (التلوث البيئوي الكوني) فهم بلا ريب ، لهذا السبب أسياد (نواتهم) بواسطة (موضوعيتهم ـ الذاتوية) . وبذلك فهم يعتمرون على الدوام بأغطية رؤوس (شفافة) غير مرئية ، أو انهم كانوا بالفعل دونما أغطية رؤوس على الاطلاق . فكأنهم كانوا يؤدون مناسك حج مستمر [من المعروف ان الحجاج ، وكذلك المعتمرين (من العمرة) لا يغطون رؤوسهم بتاتاً] . وهكذا فما بين (سيميولوجيا الخطاب) و (موضوعاتية الذات) استطاعوا أن يبنوا صوامعهم معهم [بين الناس ولكنها بينهم أيضاً] أو بالأحرى استطاعوا أن يهيئوا (منصات) انطلاق مركباتهم الروحية نحو عالم ما وراء الكون .. نحو الله .. ومن هنا فان خطابهم الموضوعي ظل متجهاً قبل كل شيء (عبر) ذاتيتهم لكيما يستطيعوا من خلال هذا العبور (موضعتها) (أي احالتها الى موضوعية) ، مثلما ظلوا ينسجون (آثارهم) من خلالهم ، أي من الآخرين فيما ستتركه أفعالهم في (وجودهم) الإبداعي من بعدهم :ـ هم والآخرين (وهذا هو جوهر صناعتهم) . فكانوا (يتحدثون) لأنفسهم مثلما كانوا (يصمتون) . أمام العالم ، وبين الحديث والصمت كانت ستتفتح (براعم) وتعبق « زهور » وتنضج « ثمار » . و « تتعمق جذور » ولكن ما بين الصمت والتحدث (أي بتقديم الصمت على التحدث) ستسكر « أرواح » وترتوي (قلوب) وتمعن النظر (أحداق) وتدرك (معانٍ أبكار) فكانوا حينئذ



يعرفون معنى الجهل ، أي يدركون ان الجهل معرفة ، وهو الذي اتضح بمحض الصدفة لي يوماً ما وفي (حشوة) جلد مخطوطة لا يقل عمرها عن (٣٠٠) عام : في ورقة كُتبت عليها كتابات من قبيل (المشق) ، ربما تعود لمؤلف المخطوطة أو لمَنْ دوَنها : « ألم تعلم بأن جهلك علم ؟ » .

وكان من تلك (الرموز) ما لو فهم خطئاً إذن لانقلب فيه (الترياق) سموماً ، تماماً على الضد من (المضادات الحيوية) وهي التي تقاوم الحيويات المرضية ، ذلك ان پاثولوجيا الوجود البشري لم يحدث أبداً نتيجة (اختراق) الذاتوية باية (موضوعية) ، بل كانت على العكس اختراق للـ (ذاتية) لـ (موضوعيتها) أي ان ظاهرة المرض الجسدي كانت مسبوقة أبداً بـ (المرض الروحي) ، أو ان فناء الذات في الذات الأخرى يبقى فهماً خاطئاً (للخطاب المعرفي) ، وهو ما يكمن عادة في (الفهم التأويلي) للرموز . ذلك ان تفاحة آدم لو ألتهمت ، لتسببت في موت الكائن الحي ، فهي (رمز) للحنجرة الجسدية وليس للتفاحة .

أمثلة

كان كتاباي « الحرية في الفن » ١٩٧٥ و « الحرب والسلام » ١٩٨٦ ولا زالا يقرآن ، الأول من منظور ظاهراتي ، صائراً لأن يصبح معرفياً ، والثاني « ما بعد معرفي » . وقد حاولت في كتابي الأول البحث في معنى « موضعة الذاتية » أما في كتابي الثاني فقد حاولت أن أبحث في « ذاتوية الموضوع » ، أي ان أحلل الخط الى عدة « وحدات خطية » حتى لو كانت ذات مدلول شكلي وان أعاملها بمثابة « نقاط متسلسلة » مثلما حاولت وهو الأكثر تحولا ، أن أستخدم فن الرسم وكأنه فن الكتابة . كنت في الواقع أناضل ضد ظاهرة التسطح في المعرفة التشكيلية « أن ينفرد الفنان في الاستغراق التقني الى حد تفريغ الأسلوب من محتواه الثقافي :ـ الرؤية » كما كنت أناضل أيضاً ضد ظاهرة التصحر في « الفعل » التشكيلي الى حد الوقوف عند « التشكيل » لذاته دونما إيغال فيما يعقبه من « مضمون ـ بُعدي » أي ضمن هذا التشكيل ، اني في الواقع مدين لأساتذتي الروحيين أو مشايخي اللا ـ تشكيليين بهذا . فقد كان مثلا « أبو حامد الغزالي » مؤلف كتاب إحياء علوم الدين يضرب في المثل النموذجي في معنى « التفاني » لما بين النـزعتين التشخيصية والتجـريديـة « انطواء الظـاهر على الباطن و الباطن على الظاهر » مثلما كان عبدالقادر الجيلاني يعرفني



بـ « تجربة » انتماء الفنان الى المشاهد والمشاهد الى الفنان « ان يخرج الواعظ عن صمته فيعظ من أجل الجمهور وليس من أجل نفسه هو » . وقد تعلمت عنهم جميعاً ان مرارة الدواء في معنى « الخطاب السيميولوجي » هي تماماً كـ « حلاوة » السموم المموهة في « الخطاب التقليدي » وان « الصبر » على محالفة هوى النفس كالانتشاء بنشوة « الشكر » عند إشباع الرغبات غير المحظورة ، لا يسوسهما إلا « الذوق الرفيع » و « الفهم الدقيق » للخطاب الإلهي ، ومن ثمة التصدي « بالتحدث » الى النفس ، الى جانب « الصمت » إزاء العالم . ففي صميم الاستماع لهذا الخطاب وبواسطة التحدث والصمت « الذاتويين » يكمن معنى « الجهل المعرفي » ، أو ذلك الجهل الذي يصل فيه الاركيولوجي الى مستوى سطح البحر في نشأة الموقع الأثري فلا يستطيع بعد ذلك أن يتجاوزه . ومن هنا فهو حينما « يجهل » حضارات ما قبل ـ سطح البحر فذلك لانه « يعرف » انها ما زالت كامنة في صنيعتها تلك في ضمير الخالق ، وان حضارة أية « قارة مفقودة » أو مندرسة أو « مغضوب عليها » إنما هي موجودة في مستوى « الإمكان » الذي يسبق « الوجود » تماماً مثل وجودها في « الإمكان » الذي يسبق « الوجود » فما الوجود « المعرفة » سوى النتيجة المعرفية للإمكان « الجهل » .

لغة الارواح !

كان أولئك الشيوخ الشبحيون « من كلمة شبح » يرمزون الى معرفة بلا معرفة .. كانوا يعلمون انهم لا يستطيعون « مفارقة » أجسادهم إلا عن طريق أرواحهم . ولهذا السبب بالذات فهم يتكلمون لغة الأرواح لا الاجساد :ـ لغة ما دون اللغة وما فوقها في وقت واحد .

« انها حافة الورقة ذات الصفحتين ، والحد الفاصل ما بين سطحين أو لونين .. أو ما بين سطح معتم من جهة ومضيء من جهة أخرى الخ .. » . وسيتذوقون ثمار الجنة ويسكرون بـ « خورها » ويتعرفون على « حورياتها » وذلك لأنهم « يرفضون » مسبقاً منطق « الجسد ـ الجثة » ويفضلون عليه « الجسد ـ الروح » كما يكتفون بالغوص ما دون « سطح » الموقع الأثري أو الطيران ما فوقه ، وبالنتيجة فهم يظلون كـ « أرواح أو أشباح مسكونين بـ « أجسادهم » وليس العكس أي ان تظل هي مسكونة بهم . وبهذا يصح أيضاً أن « يتقمصوا » أو بالاحرى « يتلبسوا » بين حين وحين تلك الاجساد . فيبدون كالآخرين ، يتحاورون وإياهم ويتعايشون معهم . فهم معتادون على قطع المسافات الطويلة بلمح البصر . فهم موجودون في كل مكان

وزمان أو ان كل مكان وزمان موجودان حيث ما يوجدون . ومن هنا فان التفسير الوحيد « لخوارقهم » هو كونهم « منظورات Points of view » في الأطلال « الاشراف الاسقاطي » على أجسادهم المادية وبواسطة أرواحهم أو أجسادهم الروحية .

كانوا إذن « ومنهم الغزالي والجيلاني » يتقنون لعبة الأعداد الكسرية والعُشرية لا لعبة الأعداد الصحيحة ، لسبب بسيط وهو انهم يعلمون ان المعرفة لا تكتفي بما هو ظاهر للعيان أو للإدراك العقلي فقط بل انها تجمع إليها أيضاً ما هو « خفي وغير خاضع للإدراك » انهم كجبال جليدية طافية على سطح البحر ... لا تحسن بعض البواخر ، كيف تتجنبها فتهلك حينما تصطدم بها ، وكنت سأطمح الى مثل هذه الكينونة لو اني لم أختر اللغة التشكيلية والخطاب اللغوي واسطة للتعبير .. لكني كنت أيضاً « سانوجد » في زمان غير زماني لو اني أتتلمذ على أيديهم . فقد لبثوا يكمنون ما وراء وما أمام كل « طموحاتي » الإبداعية . حتى أدركت بعد لأي ، أنا قبل سواي ، انه ليس إلا الادعاء في الإبداع أو ليس من إبداع « لي » البتة . لقد علمني مثلا « الغزالي » معنى الشك في الذات « في ذاتي » لاصبح موضوعياً ، وعلمني الجيلاني كيف أستطيع أن أتحدث بـ (لسان) الجمهور لا بلساني : ـ أن أنسلخ عن (ذات) الفنان لاستقر في ذات المشاهد . مثلما علمني الحلاج كيف أستقصي الحقيقة الظاهرية وهي في خفائها الداخلي ، وأطلعني على مغزى الفناء في الحضور والحضور في الفناء ، وعلى « انطواء » الخطاب في الابجدية والأبجدية في « ايقونية » الحرف الواحد ، والحرف في النقطة .. « وتلك حقائق لا تسنح لكل أحد » . وأفادني السهروردي المقتول في حقيقة الديالكتيك : ـ ديالكتيك المعرفة والجهل وكذلك التنظير والتطبيق وما سواهما من متكاملات . أما ابن عربي فقد « أكد » عندي معنى « شيئية » الوجود الإنساني وخليقية الوجود الحيوي ، بحيث استطعت عن طيب خاطر أن أفهم معنى قوله « وان من أساتذتي ميزاب أو ظل أو حجارة الخ .. » كانوا جميعهم ومنهم آخرون كرماء كالنفري والخراز والشبلي والهجويري وسواهم ، لا يزالون يبثون في « موضوعيتي » جذور كينونتي ، تلك التي أسعى في اكتشافها على طريقة الجنيد البغدادي بمعنى « ان أكون قبل أن أكون » أو ان أحقق عبوديتي لله قبل ان أخلق : ـ يخلقني ولا أخلقه .

فإذا استطاعت الخطيئة أن تتلب خصوبة الوجود الإنساني وترتد به نحو النضوب فان فضيلة « العفاف » و « الإباء » ستعيد للروح خصوصيتها الأولى : ـ



تعيد للإنسان حقيقته المرجاة . أجل كان أسيادي أو أساتذتي الشبحيون ، يرمزون للمعرفة برموز لا ـ معرفية . كانوا تفاحة « آدميتي » ..

خـــاتمـــة :

وها أنا ذا ، بلحمي ودمي وعظمي ، لا أزال عند أول عتبة من عتبات سلّم معرفتي . فيا لبؤس البغدادي « الذي هو أنا أيضاً » والذي لم يعلم بعد « معنى » انتمائه لمدينته الأم « فيه » . معنى ان كل تراثه الشخصي لم يكن إلا « فضلة » من فضالات القوم ، وهم في طريق عودتهم الى وطنهم الأم :ـ الجنة . ذلك انهم استطاعوا حقاً أن يروضوا عقولهم قبل أجسامهم ونواياهم قبل أفعالهم وأفعالهم قبل معتقداتهم وأسرارهم قبل قلوبهم .. استطاعوا أن « يؤمنوا » بأن صفاء القلوب ، ذلك الذي نادى به « بوذاأو سواه من الحكماء » لم يكن ليسنح لولا « موضوعيته الشيئية . » فكما استطاعت الخطيئة أن تتلب خصوية الوجود الإنساني وترتد به نحو النضوب ، فان فضيلة العفاف والإباء ستعيد للروح خصوبتها الاولى ، تعيد للإنسان حقيقته المرجئة . أجل كان أسيادي ، أساتذتي الشبحيين يرمزون للمعرفة ، برموز لا ـ معرفية .

بغداد والبغدادي

جيـولـوجيـا الأنساب(*)

تقرأ البيئة من خلال الإنسان مثلما يقرأ الإنسان من خلال البيئة . وإذا كان ثمة نياط تشد حنايا قلب البغدادي اللسان لمدينة فانها من حنايا قلب (المدينة الأم) .. وانها ، أيضاً ، لـ (من) تلك الخطوط ، غير المرئية ، التي ما تفتأ تربط بين الإنسان وبيئته دونما هوادة . إذن ، سوف يستعيد البغدادي في طرفة عين كل أيام طفولته أو صباه بمجرد مشهد طائرة « ورقية » ، اعتاد أن يطلقها في سماء داره الشرقية بسطحها الفسيح المترامي الاطراف ، وهو يجهل



(*) جريدة القادسية ١٩٩١/٥/٢١ .

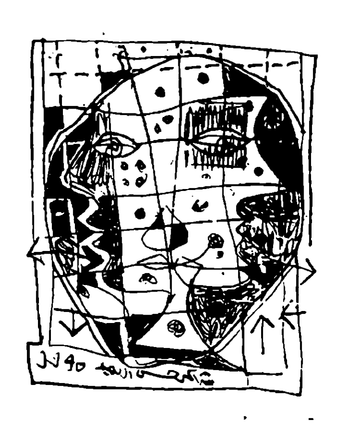


انها إنما هي أيضاً من فراشات الحديقة ، أو الجنينة
الداخلية ، بل هي نحلة من نحلاتها .. ولكنها ، أي الطائرة ،
كانت كذلك ، كنوء من « الملاحة الليلية » .. ، تتلألأ
بين النجوم بـ (فنارها) الذهبي الضوء ، فلا يخبو ضوؤها
إلا في صبيحة اليوم التالي ،

وبغداد ، بعد ، في النصف الأول من القرن العشرين ، أكثر من مدينة مدورة ، [فان أبا جعفر المنصور ، الخليفة العباسي ، اقترح بغداد وبدأ ببنائها كعاصمة عام ١٤٥ للهجرة ، على شكل مدينة مدورة ، على غرار مدينة الحضر] فكما انها كانت (حاضرة) البغداديّ الخليقيّ (المقصود بالخليقي الإنسان المؤمن بأن إنسانيته لا تختلف عن باقي المخلوقات ..

ويؤمن ان إنسانيته لا تختلف عن باقي المخلوقات من الجماد والنبات والحيوان من حيث عبادتهم لخالقهم الله تعالى ، فهو إذن كائن خليقي] أي يستطيع أن يحتوي الخليقة جمعاء في إنسانيته] إذ هو يرمز بـ (كبريائه) في رحمته وحبه للآخرين ، كتلك الكبرياء التي تحتفظ بها حروف خط الثلث أو النسخ ، حينما يكرسها الخطاطون لتدوين المصحف الكريم ، فهي على هذا الأساس (هاجس) من هواجس (البغدادي ـ الطالب) .. طالب المدرسة الابتدائية أو الثانوية ، وأمنية من أمنياته المثمرة .. فيما بعد ، (حيث لا حد لانتشارها ولا لتجذرها أبداً) . ولقد كانت (معماريات) طرز البناء البغدادي فيما مضى ، تحفل بأعباء (ملك) لم يبق منه سوى (مجده) الثقافي والفني [الإشارة هنا الى الخلافة في العصر العباسي بعد ان حجبتها سلطة الغزاة (البويهيين) مثلا] فإذا هي فيما بعد ، وقد كادت تستحيل الى أسطورة ، لا تزال تطل علينا بسجايا لبنات جدرانها ، ومن خلال ملامحها القرميدية الأكثر تحضراً . (فكأنها كانت بذلك كله تتقمص بواسطة جسدها الشجي جلودها السبعة) . ومن ثم ، لسوف تنزع عنها (كسوة) دهانها أو لصائقهما الدخيلة على حياتها . متغيرات بعض الحضارات المتعاقبة ، كـ (الحضارة الهلنستية والحضارة البيزنطية) ، والى غير ما رجعة . ولكن ، ها نحن ذا أخيراً نحاول أن نستقرء جدرانها في قرميدها وقرميدها في لبناتها ، ولبناتها في صلصالها النقي المسبوك . انها هي القراءة العمودية . [إني هنا أستعير (بلاغية) مقولة محمد بن عبدالجبار





النفري في كتابه (كتاب المواقف وكتاب المخاطبات) حينما يقول : ـ [ولو كشفت لك عن وصف النعيم (والكلام هنا مستعار بلا شك من بلاغة الحديث القدسي ، وحاشا أن يبلغه] . أما قراءتنا الافقية لها ، فلسوف تحقق آنيتها عبر (طرز) أبنيتها المرقعة والمشهرة ، وأغنيتها المتنافرة . فهنا يقع (قصر) ما برح يذكّرنا ببغداد القرن الثامن عشر (قصر الاستربادي في الكاظمية مثلا) وهناك مسجد (وكل المساجد متشابهة من حيث الدالات المعمارية ودلالتها) ما فتأ يطالعنا بـ (دالات) الطراز الإسلامي الخالد لما بعد الهجرة النبوية . ولكن في صميم ذوق الجيل البغدادي الثمانيني سيستعاد الجلد السابع الدخيل ، حيث يصل فيه مبدأ الترقيع الى غايته ، والى الحد الذي يتقارض عنده كل من البيت والدكان (أو المخزن وفاترينة المبيعات) يتقارضون وجودهم مثلما كان يتقارض فيها هذا الترقيع من قبل كلًا من البيت والطريق ـ والبغداديون مع حاجتهم الى الاستقرار .. أي استقرار يتطلبه (عدم استقرارهم) كرواد ، إلا انهم مولعون بالمكوث معظم الوقت خارج البيت إلا في الليل . ومع ذلك فسيظل هذا المكوث ترفاً لا قبل بالمدينة عليه . ولما كانوا بطبيعتهم غير مترفين فسينقلون طرقهم (جمع طريق) الى بيوتهم وسيحملون مركباتهم معهم حتى أسرة نومهم . ان عائلة كبيرة تعيش تحت سقف واحد ، لا تجد (مواصلاتها) إلا حينما



يلتأم شملها في صبيحة اليوم التالي على (طبلة) الافطار [وفي رمضان يستبدل الصباح بالمساء] وحينئذ ، « ستشق بنفسها (طرقها الجديدة) على طابوق فنائها الأصفر الشمعي . وعند أعتاب سلّمها غير المسيج . ويمكننا أن نضيف أيضاً ، ان الشارع البغدادي في أول الأمر (ما عدا الزقاق أو الدرب أو الممر) كمكان مخصص للمواصلات هو ردهة من ردهات المستشفى العام أو المتنزه أو المطعم بالاضافة الى الدار .. الخ .. » . وهكذا فان من المألوف اليوم أن يختلط طرز بناء البيوت اختلاطاً عجيباً ، وان تصبح دار بنيت بأسلوب الثلاثينات أو الأربعينات (مغازة) تعلن عن انها سوق ذو مستوى عالٍ من الذوق (Super-Market) في اختيار السلع المعروضة . وان يستحيل ، بالمقابل ، بناء على شكل دكان الى دار ستتكور فيه أجساد الآباء والأبناء دونما تحفظ .. لقد اختلطت أنساب (المدينة ـ الأرض) ولم يعد من (مجد) تزهو به معماريات الأبنية ، ولتفقد ، أو تكاد ، المدينة ، سحرها النسابي (الجينولوجي) العريق في جرة من قلم لازمة . فلم يعد بعد من مجال للتكامل في عالم الرقش ما بين رمي وخيط [الرقش بمعنى الارابسك (الغربية) والرمي والخيط من مفردات هذا المصطلح الجمالي الذي يطلق على الزخرفة الإسلامية ، راجع بشر فارس في كتابه سر الزخرفة الإسلامية] .

ونستطيع أن نطالع هذا (الموقف) التوحيدي نفسه في مسقط عمودي للقراءة مجدداً ـ فلقد كانت الجدران المحيطة بالأبواب البغدادية القديمة تمتلىء بسيل « من (الاكساءات) أو الحلي الجدارية المشعة ، من فتات صلصالها البغدادي الدجلوي (نسبة الى دجلة) في الوقت الذي تحفل به أمواج دجلتها من أضواء شموع نذورها النخيلية [من المعروف قديماً ان نذر (خضر الياس) يهيأ من قبل الامهات على شكل قطعة من سعف النخيل (كربة) توضع عليها الشموع الموقدة ثم تطلق في النهر) . انها إذن تمتلك هويتها الفنية في (لحم) قرميدها وخلاياه (اللبنية) . وفجأة ، سيستمر الرقش بانسيابيته المترجمة الى (خيط) بعد ان كان في نصه الماضوي هو (الرمي) . فهو الذي تطور عن (تقنيات) الطابوق المرصوف الى تقنيات الخطوط المنحنية في القاشاني . (وهذه التقنية الأخيرة لا تزال معروفة في فن إكساء قباب الجوامع كما في قبة جامع الحيدرخانة وتسمى عادة بزخارف سليمي) وهذا مثال آخر : فان (الشرفة) أو (البالكون) والاكثر حداثة من الشناشيل ، جمالياً ، في الطراز البغدادي ، لا تشي أبداً بالـ (فناء) داخلي للمبنى بل بـ (الفضاء) الخارجي له وهنا تظل اشكالية

الاختلاط الذوقي متذبذبة ما بين جدوى الفناء الموهوب للنجوم والهباءات وبين جدوى الفضاء المحيطيّ المكرس لوجود السابلة والأشياء . ثمة حضارتان تتصارعان إذن . ذلك ان الطراز الخليقي ، السلطاني ، والذي بلغ ذروته في نهاية القرن الثامن عشر سيتراجع طوال أكثر من مائة عام أمام حضارة القرن العشرين . والآن فان مثل هذا الخلط في أوراق (اللعبة الورقية) التي تمتلك جذورها في وادي الرافدين منذ العصر السومري تتذبذب ما بين (تقديس) المتدين و (مغامرة) المقامر .. ولم تعد تعرف فيها قيمة السباتي من الديناري ، ولا منزلة المرأة (عشتار) من الولد (تموز) . [من المعروف ان أصل اللعبة الورقية هو ما اكتشف في العراق من معالم زخرفية سومرية حلّت رموزها في إنكلترا من خلال دراسة الآثار العراقية المقتناة من قبل المتحف البريطاني] وحينما سيغفو البغدادي بعد أن يستشرق هو المتمغرب ـ سيتشرق وهو في الشرق !! فلسوف يضحي بـ (التراثي) لكي يستبدله بـ (البرّاغماتي) ـ أي على مقاسات ثقافته !! ولتصمت قباب المساجد ومنائرها أمام قباب ومنائر محورة في أشكال شرفات مستشرقة :ـ تصمت على مضض . وهذه هي الصورة الأخيرة مستقاة من التقابل في المعمار الحضري [ما بين مشهد جامع الشيخ صندل والعمارات المواجهة لها في منطقة شارع حيفا في صوب الكرخ] وما على علب السردين المعلب التي ابتدعها أحد كتّاب الرواية الأمريكية المعروفين (شتاين بيك) إلا ان تصدر الى الشرق لكي يطلع بل (يتطبع بها) معماريو بغداد المعاصرون على جدوى (التعليب الذوقي) في الفنون المعمارية المعاصرة !

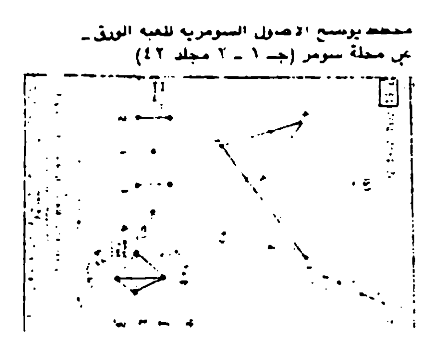
معماريات الارض المتجذرة :

تستعصي ، عند هذا الحد ، (انسيابية) بغداد في جيولوجيا وحداتها المعمارية : (من علم طبقاتها) فهذه أرضها الموزعة ما بين كونها [شوارع مسفلتة طبيعية وأخرى عالية (أو طائرة) أو بين أراضي بور غير مزروعة وحدائق منزلية خارجية منمقة وهي ممنوحة ، أبداً ، للأرصفة ، وأرصفة الأرصفة الخ] أقول : تظل الشغل الشاغل في عملية المسح « الطوبوغرافي » اللا متخصص ، اللا ـ أكاديمي . ذلك ان أحد السابلة (وهو أنا مثلًا أو أنت) يستطيع أن يتأمل بغداد في طبيعة أرضها ، نهاراً أو ليلا ، متصوراً فحسب الخامة المثالية لبناء الطريق في حين يصبح الطابوق الفرشي المتعدد الألوان أحياناً والمقتصر على لون واحد في أحيان أخرى ، خامة للرصيف الغائبة . لكن ثمة مؤثرات هامشية تعترضنا ، رغم هذا التكامل

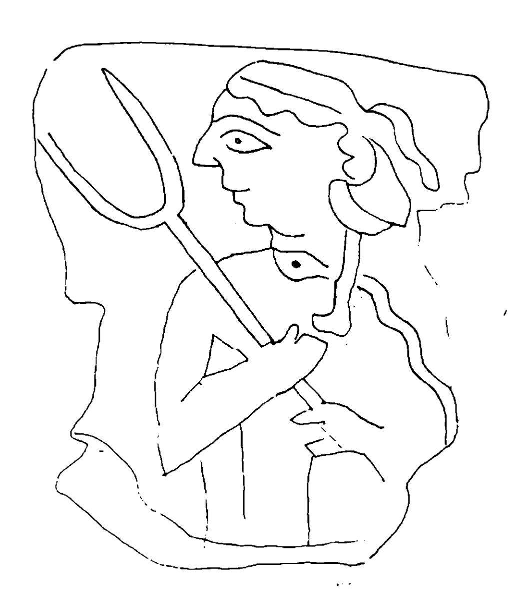


المفاجىء . إذ لا بد لنا أن نحسب حساب الشقوق والانكسارات في الاسفلت أو الطابوق بل وحتى الأرض المتربة فهي جميعاً تؤلف الطبقة التحتانية (البناء التحتي للمدينة الفاضلة) من سحنة الطريق . وكحبة بغداد المعروفة فان مثل هذه الآثار تظل في جوهرها علامات طريق غير مقصودة على الاطلاق ، فهي ترشد المارة والمركبات على السواء من أجل (التحديق) ومع ذلك ، فان لارض المدينة أيضاً علاماتها الناتئة لا المنخفضة ، فان ثمة بقع مائية غير آسنة وأوراق متطايرة أحياناً في المستوى الاول من التلصيق ، موزعة هنا وهناك . كما ان ثمة حشرات مثل النمل تسللت على الارض في بعض الطرق النائية ، هذا فضلا عن النباتات كالثيل والأشجار دائمة الخضرة كاليوكالبتوس . انها جميعاً من علامات الطريق التلقائية . ونستطيع أن نضيف الى ذلك العلامات المرورية :ـ الاسفلت المصبوغ بالألوان البيضاء المخططة والأسهم ثم أعمدة الأضواء (الترافكلايت) فهي من طبوغرافيا (المدينة ـ الأرض) ، ولكن بالمقابل فهناك السلاسل وأعمدتها على الأرصفة ، بعض الأرصفة ، أو ذلك الاحتجاج الذي ليس من مفر منه على تجاوزات الأذواق النابية في تقاليد العبور .

مخطط يوضح الاصول السومرية للعبة الورق ـ
عن مجلة سومر (جـ ١ ـ ٢ مجلد ٤٢)



(فالأرض ـ الطريق) إذن (تقامر الآن بثمن (رفاه) البغدادي :ـ إنسان مدينته الفاضلة . والتي كانت تحتضنه في قلبها فإذا هي الآن ، بعد ان شاخت أو شاخ هو ، تقامر به في أسواق نخاستها . وهي في النهاية ستحاول أن (تسمم) قنوات عبوره الخليقية بأسرها :ـ أخلاقه ، ذوقه ، صحته ، تلوثه بنفاياتها المحروقة أو برك بعض دروبها الآسنة وليس بأغانيها المستوردة ، واعلاناتها المتنافرة ، بل بعواصف صيفها الترابية ، ومشاهد سحنتها المفرطة إما بالتبرج وإما بالتخفي على السواء . فهنا تتجاوز اكساءات الأرض دونما (سجاد) يعلن عن نفسها



في حفلات استقبال الضيوف ، ولا زخارف ورسوم يرسمها أطفال بغداد الأبرياء على البلاط ، أقول : تتجاوز اكساءات الأرض البغدادية (واقعها البورجوازي) بـ (واقعها) البورجوازي ـ الاحتكاري [الاشارة الآن الى بعض المقابر الخاصة ضمن المقابر العامة] .

والأرض بعد بالنسبة لانسانها الخليقي ـ بغداديها الخالد ـ وطن المهاد الأرضية المعشوشبة لا وطن الملاهي والمطاعم والمقاصف ولا حتى الحدائق العامة . انه نزيل حديقة هي مجرد بقعة أرض خضراء ، يفترشها هو وزوجته وأطفاله . فإذا حان موعد صلاة الغروب راح يتعبد دونما (سجادة) أو (فناء) جامع وحينئذ لم يعد لينتسب إلا الى الأرض والزرع والحشرات أما الناس فقد استحالوا إزاءه الى أشباح هو ممثلهم النموذجي بالطبع . كما انها ـ أي الأرض نفسها ـ ستظل بالنسبة له (مسرحاً) للوجود ، عليها تحققت (ولادته) وعليها سيتحقق (موته) . ولكن وفي غفلة من عيون الآخرين ، إذا ما خطر له أن يمشي على بقعة من رمال أو طين ، سيترك (آثاره) عليهما كما تترك الطيور والثعالب والكلاب آثارها . هنالك سوف يطل هو الآخر على (جثته البشرية) وكأنه يحاول أن يقرأ فنجان قهوة مستقبلها المجهول . ولسوف تختلط لديه كل الأصوات والعطور والملابس والمذاقات ، فلا يعود ليشعر بغير وجيب (قلبه) بدقاته الرتيبة ،



غير المملة . فلقد سحر البغدادي الى صنم . اقرأ طالعك إذن أيها البغدادي المتفرد . فلقد ولى زمن (الثقة بالذات) و (بالعالم) ، بمعزل عن الإتكال على خالق الذات والعالم . ولسوف تقرأ في كليهما (نفسك وبيئتك) كما سوف تقرأ بدورك من قبل الآخرين .

فلقد ولى زمن التواكل (راجع كتابنا دراسات تأملية ص ٣٦) .

سوق آخر الليل(*)

حينما تتلألأ نجوم منظومة (العقرب) أو (الميازين) أو (الثريا) في آخر الليل ، [وقد يحدث ذلك في أوله أو وسطه في أماكن أخرى على سطح الكرة الأرضية] يكون البغدادي قد ارتوى من (أحداق) حوريات أحلامه . ولكن لكي يظمأ من جديد لـ (أحداق) سماء بغداده (الغافية ـ الصاحية) ، وبالمقابل ، فمن العبث أن يحاول مرتادو أسواق بغداد المسائية أن يبحثوا في جيوبهم عن ربحهم أو خسارتهم .. ان يساوموا حبهم للحياة بمقدار [حجم] جيوبهم المنتفخة بالنقود وأجسادهم المرتوية بالشهوات و أوداجهم المتورمة بدثار أرائك مكتب رجل الأعمال . ذلك لأن ما يكسبه مرتاد سوق آخر الليل في النهار سيخسره في الليل .. ونقوده في هذه الحال هي أوراق عملة رديئة سرعان ما (تطرد) زميلتها أوراق العملة الجيدة .. هذا إذا لم تكن هي بالأساس أوراق (عملة مزيفة) . وكنا وقتئذ ونحن مراهقين نحلم (بالفقر والزهد والورع ، على طريقة المتصوفين ، لا الصوفية . (أنظر كيف ان التسلسل الآن هو تسلسل معكوس لأن هذه المقامات الثلاثة إنما تتكامل ابتداءً من (الورع)[1] فالزهد فالفقر وليس العكس) . أي إنّا كنا نقترب من سوق آخر الليل بدافع من الحرمان . أجل فان هذه الصورة (التذكرية) المتقطعة والمسبقة Flashback كانت من أجواء عصر ما قبل الخمسينات من حضارتي الشخصية . ولقد كتبت أصف أغوارها فيما بعد كما يأتي :

(*) جريدة القادسية ١٩٩١/٥/٢٨ .

(١) الورع معناه الاحتياط تجنباً للشبهات . أما الزهد فهو ترك بعض ما هو حلال من أجل مفارقة المألوف ، وأما الفقر فهو الاستقرار في غير المألوف أو القناعة بأن لا فرق بين الغنى والفقر .



« ونفحة السوق هي التي تملأ خياشيمه ، (أي خياشيم البغدادي) في شتى الأحوال إذ تحيله الى أحد اثنين :ـ بائع أو شاري . فزواجه صفقة شراء تحتمل الخسارة أو الربح (كناية عن كونه إما زواجاً ناجحاً أو خاسراً وهذا ما لم يكن ليحدث في الخمسينات قبل الزواج) وعدم زواجه خسارة مستمرة من رصيد شخصي ـ إنساني قد يكلفا الأعصاب .. أعصاب الإنسان وصحته . ولد يركن به الى حياة العزوبية بمساوئها التي يبيع من جرائها ذاته مع شعور مسبق بالخسارة ، وبالتالي تنمية (روح)[٢] الطاعة العمياء في نفسه ، وكذلك روح اللامبالاة ، في الانغمار بمستنقع اللهو :ـ

الملاهي .. الحانات ، دور البغاء والمقامرة الخ .. وفي هذه المـرحلة التي قد تطول حتى نهاية عمر الإنسان يسقط من خلاله الشاري الحر الى حضيض فلاح اقطاعي أجير .. ولسوف يتطبع في الحانة ، على عادة احتساء الخمرة فحسب ولكن ، على جميع تقاليد هذا النوع العابث من الخلاص ، بما فيه من آداب شراب . واحتساء متواصل ، وطلاوة حديث . وهكذا فالمساومة التي نمت وترعرعت في ضميره قبل الاعتياد على الشراب تتشكل الآن ضمن عملية استبدال رائعة لمسرات التعود على حفلة ما . والواقع ان مجالس الشراب عريقة في بغداد عراقة ظهور طبقة المجان من التجار والنبلاء ، منذ أوائل العصور العباسية ، مع فارق ما ، وهو ان ارتفاع تلك المجالس الى مستوى الندوات الأدبية والفنية ، يستحيل الآن الى تزجية وقت يدور في مناقشات وانتقادات مشبعة بروح التعصب . [كتابنا دراسات تأملية (١٩٦٩) ـ ص ٣٣ ـ ٣٤] كما كتبت أيضاً :ـ « ان ضمير البغدادي (ممزق) ما بين التردد والتصميم ، حيث يقف في وجهه ، كعالم خارجي جميع ضروب التقاليد البالية ، وسوء الظن المتأصل وعقدة النقص وغيرها من جدران حائلة ما بين الإنسان وحريته المشروعة المنال . ان أي تصرف يقدم عليه البغدادي يصبح ضرباً من (المساومة) إذا هو لم يصدر عن (ضمير حي) . فالذاهب يفكر أبداً في الذاهبين وليس الآيبين أيضاً . ومن هنا فان أي (مستطرق) يكون عرضة لاهانات مجانية لا تلبث أن تنهال عليه من (كتف) ماش أو ضحكة هازل أو تعليق فضولي . وهو بالتالي سيتقمص شخصية (المبارز رغماً عنه) إذا ما تطلب الأمر الى دفاع عن النفس ، وبرمشة عين يصبح (قانون القبيلة) البدوية هو الحكم

---

(٢) حينما تستحكم العادة بالإنسان لم يعد بمستطاعه السيطرة على نفسه .



الفاصل دونما محاكمات عقلية ولا استنتاجات منطقية ، ويبن طابع وجنتي السومري البارزتين ، والأنف الاعرابي المستقيم . لقد باتت وبات الضمير الحي ماثلان بطرفيها اللذين يتعاكسان ، وبات الضمير الحي لائذاً (بصمم) رائد سوق الصفافير ، و (عمى ألوان) سوق الأعراب و (خرس) سوق الخضروات الفجري) [المصدر السابق نفسه ـ ص ٣٢] (من الطبع) أما اليوم فلسوف يحدث بدافع من (التطبع) .. فان (للثقافة أيضاً ذلك الوجه المظلم من القمر .) وسيعقب (الطبيعة) أي الفطرة بعد أكثر من أربعين عاماً من التسارع الحثيث في حلبة التسابق البورجوازي[٣] (الاحتكاري) من أجل مسخ الوجه المشرق من العمر سيعقب الطبع هذا (التطبع) المكلوب من أجل الادعاء .

على اننا لسنا بصدد تحليل واقعنا الراهن في سوق آخر الليل ـ سوق ثقافتنا العرجاء :ـ نحن منتسبي العالم الثالث ، برصيدنا الضخم من أخلاق الاتكال ، على الطابعية السخية ، بنفطها أو مزروعاتها .. ثقافتنا التي (لونتها) رغبتنا للمعاصرة أو للانطواء تحت اكتشاف معنى (الفطرة) ، أو انتسابنا من جديد الى الطبيعة ، ولكن من خلال وعينا الثقافي المشرق . وهو ما يمكن أن نكتشفه في سوق آخر الليل :ـ سوق ليالي التأمل ، لا (ليالي) الحواس بل الروح ، على حد قول انطوان شّان اكسبري[٤] ذلك ان لـ (إنسانيتنا) وعيها الروحي مثلما ان لها وعيها الحسي ، وهو ما يمكن أن يستيقظ فينا في آخر الليل ، أو بالأحرى قبيل الفجر .

لقد طفقت منظومة (العقرب) في كبد السماء تعلن عن إحدى شعاب (ايقونة) زحل الرباعية مثلما تلالات نجوم (الثريا) بحجر واحد من أحجار لغة الدمينو ذات الجذر السومري العميق الغور . أما (الميازين) ، وهي في مصطلحها الفلكي ، (حزام الجبار) فما لبثت ان قنعت بست أو سبع نجمات منسقة على شكل مقبض (ميزان) . المبيعات انها جميعاً (تعلن) عن صحوة السكير بعد سكره ، وليس عن صحوته ما قبل السكر . [وفي قاموس التصوف الإسلامي يظل مقام الصحو (هذا) مقام الشيخ جنيد البغدادي وهو أتم من مقام السكر ، مقام

---

(٣) الاحتكار البورجوازي هو المستوى الذي ينتهي به ميزان المبيعات والمشتريات الى (تحكم) عامل ثالث هو شخصية الوسيط !!

(٤) راجع أرض البشر للاديب المذكور شان اكسوبري .



كل من أبي يزيد البسطامي والحلاج وربما الى حد ما أبي بكر الشبلي] . وهكذا يصبح سوق آخر الليل بوجهيه القمريين :ـ سوق الارتواء من أحداق الحوريات ، وسوق العملة الورقية الرديئة (صيرورة) كل من القديس والآثم على السواء . وحينما ينطبق جفننا الساهر على ، (مقلة) مثقلة بالنعاس كانت تتطلع قليلا قبل أن تغفو الي سماء الليلة الصيفية الخالية من أثر الغمامة الغارقة في ستار فضي من أشعة القمر ، أوشك أن يصبح بدراً يسود قانون (الظلام) كل عالم البغدادي ، قديساً كان أم آثماً . ولم يعد ليشفع له شافع ، إلا ان تتغمده رحمة الله .. أتراه كان يغفو وهو يعلم انه سوف يصحو من غفوه في صباح اليوم التالي ؟ أم انه كان يغفو فحسب ؟؟

ليل آخر السوق :

ولم يكن السوق سوى وحدة من وحدات المدينة الخالدة وهذه الوحدات هي :

١ ـــ البيت أو انها	١٠٠٠٠٠ ـ الحواس
٢ ـــ الطريق	٢٠٠٠٠ ـ الموت
٣ ـــ محل العمل	٣٠٠٠٠ ـ الروح

إنه المكان الذي تعقد فيه الصفقات لما بين الربح والخسارة في حين ان البيت والطريق لم يكونا سوى مكانين يمثلان معنيين متكاملين هما (المأوى) من جهة و (البرزخ) الذي ينتهي الى هذا المأوى أو يبتدأ به من جهة أخرى . انهما يمثلان إذن حالتي الربح والخسارة وهما يعتملان في مصير مجهول .. فما (السوق) إلا ان يظل محمولا في وجود البغدادي ما بين مأواه وبرزخه ، فهو يولد مع الإنسان ويظل ينمو بنموه ويأكل معه ويشرب معه . كما انه يغفو في بعض الأحيان ويجوع ، أو يعرى في أحيان أخرى ، حتى إذا قارب ليل الراقد الى جوار أبطيه (كما كان يحلو لالبير كامو أن يصف به أحد أبطال رواياته أو بحوثه) . الى الانتهاء كاي معنى وذلك أيضاً تبادل المواقع ما بين كل من الطريق والمأوى . انه إذن ليل آخر السوق بعد ان تساوت فيه كل من الأرباح والخسائر ويظل منطق المعمار الحضري على مقاس الإنسان الخليقي سارياً على هذا الليل . انه (ليل) الصب الذي لا نهاية له إلا قيام الساعة ..... وبـ (ليل) يختلط فيه الاسم بـ (المسمى) بشكل أسطوري يبدأ في (دالة) النسق اللغوي من معنى (مدلولها) . (الاشارة هنا الى معنى الأسطورة حسب نظرية رولان بارت) . أجل انها :



يــــــا ليـــــل الصب متى غـــــده
أقيـــام الســـاعـــة مـــوعـــده ؟

الى جانب ، أو إزاء :ـ اسم الليل ضد النهار (أقيام الساعة موعوده حقاً ؟) وهو الذي ، يستطاع قراءته عدة مرات في وقت واحد فهو بمعنى الليل الذي يعقب النهار ، كما انه ، بمعنى (ليل) المغني الذي يستنجد به العشاق أبداً ، في حين هو أيضاً ، إذا ما تعمقنا في استقصائه اثنولوجياً ، أصبح بمعنى (لي لي) تلك الجنية أو إحدى آلهات الشر عند البابليين ، وربما كانت هي الآلهة (اللات) عند العرب في العصر الجاهلي .

إن ليل آخر السوق إذن في بغداد لم يعد سوى (ليل) الضمير الذي (أفاق) بغتة من سباته ، أو على الضد من ذلك تماماً ، الضمير الذي استغرق سباته ، فهو يترقب مجيء نور الصباح بقلب واجف وخاشع في آنٍ واحد . ولكن مَنْ يعلم تماماً كم كانت تلك (الصحوة) قد اتعضت (بغفوتها) والتي سبقتها ، بأزلها بعد تلك الافاقة المفاجئة من السبات ؟؟ إن تشبث الإنسان الذي لم يدركه أي سبات ليوقظ ضميره حقاً يظل أشبه ما يكون باعتقاد الأحياء وفاء لأدواتهم ، ان باستطاعتهم تذكرهم من خلال (قبورهم) :ـ فهم يبنون تلك القبور ويظللونها بالمظلات الواقية من الشمس والمطر وكأنهم يريدون أن يعلنوا عن (اغفاءة حي مات بصورة مؤقتة) .. انهم يستعجلون (النشور) قبل أوانه . وكذلك مَنْ مات ضميره ، فهو يتوهم انه لا يزال حياً فيحاول أن يبني على هذا الضمير (قبراً مظللًا) فيسرف على نفسه . ويكون آخر هذا الاسراف التعود على المقامرة أو الشـــراب .. أو كل ما يقنعه بجدوى سيرورته دونما توقف وهيهات هيهات ...

خاتمـــــة :

انه سوق آخر الليل إذن ، أو ليل آخر السوق على السواء . لقد خلا من باعته وزبائنه على الاطلاق ، وحتى من كلابه السائبـــة تتشمم هنا وهنـاك بحثاً عن الفضلات . وطفقتنا (فراشات) أغلفة البضائع الممزقة تتطاير ، أم هي (حمامات) تحوم بحثاً عن محط يحفظ لها بصمات مخالبها المتروكة :ـ آثارها على الرمال ولا رمال ! فيا أيها البغدادي الذي تتغذى من مخزون ضميرك ، ابحث .



ابحث جيداً عنه أولاً في (أحداق) عذاراك السماوية ، و (عيون ماء) ، أو (أو براعم أثداء) حواريك الأرضية في الوقت نفسه ، فلعلك واجدها حقاً في (تناقضهما) . ان سوق آخر الليل لا يزال يبحث عن رواده .

بغداد والبغدادي

بغداد تتأمل نفسها من خلال النصوص(*)

مقدمة :

لم تك بغداد الستينات لتتعرف على (آجرّتها) إلا كما ترسمها لنا براعة يد عامل البناء : [المعمار ـ الخلفة ـ الصانع] ، وهي تحاول أن تستعيد شبابها في شبابها الذي لا يهرم ولا يشيخ . وذلك لسبب بسيط ، وهو انها إنما كانت تحاول أن تروي ظمأها دوماً من (عذوبة) دجلتها ، فيرتوي صلصال بغداديها المفخور قبل فخره بقرون أو دهور .. وتلك هي (واجهات) الأبواب التقليدية البغدادية ، ولو منذ أقل من مائة عام ، والمعمولة من زخارف (رقشية) من القرميد ، أو على شكل زخارف ناتئة من الخطوط الفخارية تذكّرنا بالذوق الآسيوي أو الأوربي ـ الآسيوي . (طراز واجهات الأبواب في العشرينات) . لقد صنعت حقاً تلك الافاريز ببراعة ودقة كوسيلة (تطبع) اعتباطية ، أو وسيلة (تجذر) رومانسية ، على السواء . ولم يعد منذ (الستينات) ما كان لها من لهفة الى التجديد في الثلاثينات . مثلما لم (يبق) لها في نهاية الثمانينات (اليوم) من حاجة الى التأصل . وعلى ذلك فان « آجرة واحدة مصبوغة بلون باهت لا تزال تلوح لنا ـ ولو حدقنا ملياً بـ (مكاتيتها) بعمق ـ لغة كاملة دونما رموز »[1].

فها نحن عند قطعة منها ، بلونها الأصفر الشمعي أو بلون الحلوى المستخرجة

(*) جريدة القادسية ـ ١٩٩١/٥/٦ .

(١) دراسات تاملية ـ ص ٢٣ . (أعادة قراءة على كتاب (دراسات تاملية ـ ١٩٦٩) . منشورات وزارة الاعلام .





من لب قصب البردي (الخريط) ، والتي طالما كنا نستذوق طعمها الغريب منذ طفولتنا .. ها نحن نجمع شتات هذا الآجر ، وهو يكاد أن يتحول الى مجرد (أنقاض) من الاتربة . ومعنى هـذا علينا أن نعيد اكتشاف بغداد في (فتاتَ) قرميدها المتآكل ، لنعيد (بناءها) الأكثر صموداً وكبرياء . وكان البغدادي وقتئذ يحلم من خلال طفولة « طفل في المدرسة الابتدائية ، بوجهه المتمرد وكتبه المتهرئة ، (إذ هو) يركن الى بلاط زقاقه المظلل يملأ قاره الأسمر الجامد برسومه وعلاماته »[٢]. ويحلم قبل الأوان بالمجد والعشق وتواضع ذوي النفوس الكبيرة والقلوب الصافية فإذا به اليوم يتأملَ (عبر حياته الجنينية) جيناته الوراثية ، حرصاً عليها من أن تتشوه ، تتلوث .. أين إذن أين ؟ أيها البغدادي ـ الطفل في عصر (جيناتك) من أرومتك التي تخشى عليها من الضياع ، وهي بعد لا تـزال في (غسق) وجودك الجسدي ، الوراثي عرجاء ؟؟ أعد إذن لنا بناء بغدادك من ذرات (قرميدك) وهو بعد لا يزال صلصالًا اعداداً دقيقاً وإلا فلسوف يتفتت من جديد فلا تقدر على جمعه والبناء به . كتبت مرة من المرات وأنا أصف جداراً من جدران مدينة مندلي :

« وقفت أمام الجدار .. كان بلون وبري ولكنه يوحي مع ذلك بـ (رمادية) لون

---

(٢) المصدر نفسه ـ ص ٣٤ .



الاسمنت . انه يمتد عشرات الأمتار وتتخلله فتحات .. هنا فتحة بمساحة الرأس وأخرى تلج فيها كف مقبوضة . وكانت تربط بين الفتحات شقوق طويلة وعريضة ملمرجة ، وحينما (بحرّت) في حواف الشقوق والفتحات لمحت ألوان ما قبل الطلاء مثلمة على شكل أطر رفيعة أو هالات .. وأدركت للتو كم هو مغر ان أترجم كل هذا الثراء ؟ وخاطبت نفسي بامكانية عمل فني يحتوي على مثل هذا الانطباع . (انه ان أقارب الواقع المرئي »[٣] ولكنني الآن إزاءه (هباءة) من جدار بغداد .. وأنا بل هي التي سوف تتأمل نفسها بنفسها من خلالي . ولسوف تبصر (روحها) المتجددة منعكسة في الكثير من المرايا المتقابلة ، مرايا جدرانها الأخرى . انها ليست كما هي ، كما انها هي هي . وعند مفرق ساحة أو متحف عـــام وحتى عند منتصف شارع أنيق مستحدث البناء ستطالعنا تلك الهباءات . الذرات .. أو الخلايا بل مكونات عناصر (كهرمان) بغداد لا (قهرمانها) [الكهرمان (لب) خشب الشجر الذي يستخرج منه مادة (الكهرب) لتصنع منه (السبح جمع سبحة أو المسبحة) أو تصنع قلائد نسائية ـ وهذا الشجر من نباتات المناطق المعتدلة الباردة كالسرو والجوز ، أما القهرمان فهو مذكّر قهرمانة وهي الوصيفة . يرد ذكرها في حكايات ألف ليلة وليلة] وقد عاد ما يشبه نوعاً من الجبن العراقي الجيد النوع المدعو بـ (الوشاري) : يعرض مع القطعة الكبيرة منه كناية عن عدم التفريط به . فها نحن أخيراً أمام أول (ذرة) من ذرات المدينة ـ الصرح لا المدينة ـ المدينة وعلينا أن لا نفرط بها . وكما كانت « بغداد .. نفسها رمزاً كبيراً لـ (مدينة) وقطعة أجر في الوقت نفسه »[٤] فهي اليوم رمز لامبراطورية عظيمة كامبراطورية (علامات) رولان بارت ، وكذرة من تراب (رافديها) المفخور في فرن الزمان فهي ، أي بغداد التي تتأمل نفسها بنفسها من خلال (نصوص) كتبت من أجلها ، لتتشبه حلماً بـ (لغة غير معروفة) أشار إليها رولان بارت في آخر مؤلفاته معرفاً : « الحلم : تعرف على لغة غريبة لا يستطاع فهمها . مثلما يتم من خلالها إدراك الفارق من دون أن يعاد (قطعه) من قبل المظهر الاجتماعي السطحي في اللغة المواصلاتية والشعبية ، انه إيجابية التعرف على لغة جديدة في معنى استحالة الـ (لنا) La notre وإدراك (نسق) لا يعقل من واقعنا ، وقد مسخ تحت تأثير

---

(٣) مقال متمم لكتاب (عند مشارف خندق الاستشهاد) ـ نُشر في صحيفة الجمهورية .
(٤) دراسات تأملية ـ المصدر السابق ـ ص ٢٣ .



التواصل مع الآخرين في نحو آخر من قواعد اللغة .. ثم انه اكتشاف لـ (مواقع) غير مألوفة في سياق التوبولوجيا . وبكلمة أخرى فهو هبوط من المتعذر فهمه عند البرهنة على (جدوى) ارتعاش مستديم غير قابل للاستهلاك »[٥].

وقد قلت قبل أكثر من عشرين عاماً « ان هذه المدينة التي ولدت في (قلب) السهل الرسوبي وقدت من قرميد غرين رافديه هي أول الامر مدينة الاسوار والأسواق والقصور . وانها بنيت قبل (١٢) قرناً كاضافة لا بد منها لسلطان خليفة كان على شيء من بُعد النظر والشح لكيما يؤمن على أمواله في مشروع بناء وليس دعاية آنية[٦]. فمَنْ سيكون (البديل) إذن لكل ذلك الثراء المتحفظ سوى أن تصبح حقاً مدينة الشوارع الطائرة والمجمعات السكنية والصروح التذكارية ؟ أجل مَنْ هو البديل سوى (حاضرها) المتجدد دونما كلل ؟ ولكن مثل هذه (البدالة) المكانية السحنة لمعنى وجود بغداد الفضائي يظل بحاجة ماسة لبدالة أخرى (زمانية إنسانية) : انها العقول المبدعة والقلوب المطمئنة والأيادي السخية والتي لن تستجدي على الاطلاق قوت يومها أو تستبدله بـ (كرم أخلاق بغداديها وشهامته) ، مضحية بهما ولو بأغلى الأثمان . ان بغداد الذرة هي بغداد الحلم ، وسيروي ابن جبير الرحالة المعروف عن كبرياء هذه المدينة التي لا يستطاع معرفتها وعن (شهامة) بغداديها مما يجعل منهم (نبلاء) مدينتهم إلا انه سيغالي في وصف غطرسة بعض شبابها ولعلهم من الخلطاء فيقول : « واما أهلها فلا تكاد تلقى منهم إلا مَنْ يتصنع بالتواضع رياء ويذهب بنفسه عجباً وكبرياء . يزدرون الغرباء ويظهرون لمَنْ دونهم الأنفة والإباء ويستصغرون عمن سواهم الاحاديث والأنباء . قد تصور كل منهم في معتقده وخلده ان الوجود كله يصغر بالاضافة لبلده . فهم لا يستكرمون في معمور البسيطة مثوى غير مثواهم كأنهم لا يعتقدون ان لله بلاداً أو عباداً سواهم يسحبون أذيالهم اشراً أو بطراً .. الخ »[٧]. إلا ان ابن جبير في وصفه لبغداد والبغداديين لم يكن يفسر هذا (الكابوس) الذي كان يثقل على الصدر وأعني به طبيعة الصراع بين السلاجقة السلاطين والخليفة الناصر الذي كان يسعى لمناوءتهم . وها هي

---

(٥) رولاند بارت ـ امبراطورية العلامات ـ باريس ، ١٩٧٠ ـ ص (١١) .
(٦) دراسات تأملية ـ المصدر السابق ـ ص ٢٤ .
(٧) رحلة ابن جبير ـ طبعة بيروت ، ١٩٦٨ ـ ص ١٧٤ .



بغداد اليوم تكاد تنكر نفسها بعد ان نسيت أو كادت ، إن لم تكن قد كتبت ما نسيته في كوامن (اللاوعي) ، أخلاق إنسانها وبحثه المضني عن حجر الفلاسفة : ـ بحث ابن جبير ، لا من أجل تبديل المعادن الخسيسة الى نفيسة بل من أجل تبديل المعادن النفيسة الى خسيسة ، بغداد ما بعد الحلم :

كانت بغداد الخمسينات تنبىء بـ (التجديد) . وقد تسنى أن أشهدها وقتئذ . وقد قيل انها أعدت لتكون مدينة بأكملها وليس مجرد ضاحية ، فترامت بيوتها المتشابهة الطرز منوهة بأهمية (ساحة سباق خيولها) المهجورة فيما بعد تماماً . مثلما نوهت بعض الجماعات الفنية الستينية فيما بعد أيضاً بالتجديد [الإشارة هنا الى جماعة المجددين (١٩٦٤ ـ ١٩٦٨) والرؤيا الجديدة وهما جماعتان فنيتان (١٩٦٨) .] لقد أصبح الهاجس عن التجديد هاجس بغداد الستيني مثلما هو اليوم هاجسها البنيوي (بل ما بعد البنيوي) . ولكن زيارة واحدة فيما بعد (لتل الضباعي) الاثري وتل محمد (ما بعد ـ الاثري) والذي يبين في هذا الاخيرين سكان المحلات الجدد ما يوحي بشكل المكتبة الأولى لمملكة اشنونا السومرية بجدرانها المخددة ، معيدة الى الوجود (نسمة) من نسائم بغداد القديمة ـ الجديدة . لقد كانت ضاحية بغداد الجديدة وما زالت تبدأ من (تل محمد) وتكاد أن تنتهي (بتل الضباعي) . لكن (نفحة) من نفحات تلك الـ (بغداد) كانت سيتنسّمها ساكنها من (نسيمات) وجـودها الشبحي ، لقـد كنت أجوس (جيناتها) الوراثية في مكتبة رقمها الطينية أو أخاديد حفرياتها المجسية (من مجس وهو مصطلح آثاري) ، ثم تسنى لي أن أعيش في الأيام الأخيرة يوميات ذانكما التلين الخالدين عند ساحة وقوف مركباتها العامة .

هذا هو موقع بغداد الأخير : الشريحة الأكثر حداثة من سابقاتها ، وهذا هو البغدادي بقميصه وسرواله العصريين . وهو يزيح عن طريقه (مسؤولية) عشرة آلاف عام حضاري بعبارة واحدة يقولها في فورة غضبه وهو ما وراء مقود مركبته : « ترى هل أنا وحدي الذي لا يقضي على جشعه ؟ »[٨] أو شيئاً من هذا القبيل . لكأني كنت أسمع برغم ذاك أيضاً احتجاج أحد أسرى المعبد السومري بزئيره المروع على مثل هذا الابتهال السلبي . لقد اتسعت بغداد الى حد التخمة . شبعت ولم تعد

---

(٨) تلك كلمة تقال تنمراً وتنصلا عن المسؤولية .

أحياؤها تفرق بين أحيائها وأمواتها . لقد تنكر البغدادي الطارىء لتقاليد البغدادي الأصيل وظهر الكثير من أصحاء الجسوم وهم يفتقدون رؤوسهم الميتة . تماماً على الضد من الرؤوس الحية ، رؤوس الأبطال الشهداء الذين توارت أجسادهم في التراب . (هذه الصورة السوريالية الأخيرة مستقاة من الصور الفوتوغرافية التي تقتصر على رؤوس الأشخاص فقط) . ولم يعد البغدادي ليعيش بغداده بحق وحقيق .

[ثمة (جينة) أخرى من جينات السجل الوراثي الاعرج أو الملوث (للمدينة ـ المكان) انها أسماء المحلات التجارية أو عيادات الأطباء الى جانب الكتابات المتنوعة على الجدران من مطعم للأمراء لا يرتاده سوى عامة الناس . ومن حديقة باسم (أُحد) أو مدرسة باسم (أم البنين) .. فثمة تسميات متنافرة على غير مسمياتها تفاجئك وأنت في تطلعك المعرفي المقطوع .. ترى ما الذي يستطيع أن يبرره المنطق إلا ان تترك (الحرية الفردية) وشأنها تعاني من تصدعها (الذاتوي) ؟ ولسوف نضطر الى سماع الكلمات النابية واستنشاق دخان السيكاير المحظور في المركبات العامة الى جانب ضغوط أخرى متنوعة لا معنى لها ، إلا ان يظل الصراع (بين الاحتكار) و (الشراء والبيع) أو بين المستهلك والمنتج مباشرة) قائماً . فالمدينة تتعرى عن نظامها الفطري لتبدو على فوضاها الفاضحة بوجه ممسوخ من كثرة أصباغ التجميل المصطنع] . ان بغداد لتشعر بالغثيان .



بغداد والبغدادي

رحلة عبر الصوت(*)

.. كانوا إذن يتحدثون أحياناً فيما بينهم ولكل منهم
أسراره . انهم يقولون ما لا يقولون ، ويسمعون ما لا يقال :
يسمعون أصوات اللغط الحبيس في صدورهم ، وسيقال انهم
مسكونون ، مهووسون .. وما الذي لا ينفي ذلك ولا يؤيده
في الوقت نفسه ؟ ولكنه لم يكن سوى أن يشعر المرء بأنه
لا يستطيع أن يكون (موضوعياً) ، في ان يتحدث
عن سواه . ومع ذلك فقد كان يسمعهم فيما حوله . هم ذووه .
كان يحدس موضوعيته في (ذاتيته) :

تساءل ابني الكبير ضجراً (ونحن في طريقنا للحج عام ١٩٦٨) :

ــ بابا متى نصل الى بيتنا ؟

وأجابت أمه .. أجابته :

ــ نم يا ولدي ، سنصل قريباً ولا تله أباك .

وكان ابني الآخر الصغير نائماً في حضن جدته وهي على شيء من غفوة القيلولة . ان مَنْ ينظر من خارج السيارة الى هذه الكتلة من اللحم والدم والعصب سيستقرىء أسارير الوجوه فيها . فإذا ما تحدثت بالسنتها أفصحت هي عن نفوسها بعض الشيء ، ولكني كنت ساظل معهم وأنا في ما وراء هذا الكيان الحي ، جسدي ، ألمس الحياة نفسها غير الممسوسة ، حياتي أنا ومن ثم الآخرين . وهكذا فقط ظلت السيارة مسرعة وهي تجري نحو الشرق وكانت تعدل أحياناً من سيرها نحو الشمال الشرقي . كانت كما يقال (تطوي الطريق) وكان حجراً مغناطيسياً يجتذبها إليه . فهذا (العش المتحرك) الذي يضم خمسة من زغائب الطير ما فتا يجري وكان تياراً يحمله هو القارب نحو المصب . وكانت قلوبنا ما زالت تخفق بانتظام . لا زلنا إذن نترجم وجودنا الملموس الى دقات قلوب .. الى أصوات .. الى همهمة .. الى شعر أو خطاب .

ولم يكن هدير السيارة وهي تجري مسرعة ليؤلف هو الآخر (نغماً).

(*) جريدة القادسية ـ الثلاثاء ـ ٤/حزيران/١٩٩١ .





إلا على وفق تلك القاعدة التي تتناثر بموجبها عبارات صوتية مهموسة وهي في حالة كونها (ضجيجاً) لا (نغماً) :ـ انها (إمكانية نغم) إذن . وانها ـ أي تلك (الأصوات) لتشبه الحروف ، أيضاً الى حدٍ ما وهي في حالة كونها دوي شلال أو حفيف رياح أو فحيح مروحة كهربائية بل غطيط ثلاجة « كهربائية » وهدير طائرة . فقد كانت وكأنها تصفهم جميعاً .

ولم أكن مرهف السمع فيما بعد لاتذكر كل تلك الأصوات بدقة متناهية وهي مقترنة بحوادث معينة بالذات ، سبق ان سنحت لي أثناء رحلتي المقدسة الى مكة . فلقد غلب عليّ يومئذ اهتمامي البصري Visual بمعالم الطريق وهذا أمر اعتيادي بل وضروري لكل مَنْ يقود مركبة . ومع ذلك فلا بد ان ذاكرتي السمعية كانت قد احتفظت لا ـ شعورياً ببعض (السمعيات . على ان (موضوعيتي) في رصدها كانت تبدو (محجمة) أو على الأقل (محورة) وفق مبدأ التوافق (الزماني ـ المكاني) عندي ، أنا الإنسان ، وكل (المكانيات ـ الزمانية) الأخرى من المخلوقات .

إن الهدير الآلي في كل حين يهيأ للتواجد داخل الماكنة في محيط سمعي يبدء



وكأنه يفد إلينا من مجرات أخرى نائية . وكما كنت أنصت أحياناً الى (ذبذبات) لاسلكية ينقلها جهاز الراديو اعتباطاً ووجدتني أنصت الى هدير الماكنة .. ماكنة السيارة تلك التي كانت تحملني على اسفلت الطريق الى عالمها الزماني ـ المكاني الغريب ، عالم الالتقاء بين العجلة وسطح الأرض .

وأوغلت في رحلتي عبر الصوت فيما بعد في مكان آخر ، ولكن في هذا المكان الجديد ، وهو غرفة في فندق أنصت أيضاً الى قلبي وأنا أضع يدي عليه . وكانت دقاته تتعاقب . انه لم يعد ليتوافق وهدير السيارة بل مع هدير المدفئة أو ثلاجة الغرفة ، أو (مع) صياح ديك الصباح يسمع من بعيد ، لقد قدم الفجر إذن بعد نوم مضطرب . وأنا الآن في غرفة فندق في بيروت فأين مني إذن طريق العودة من الحج ؟ ولكن عالم الاصوات متشابه في كل مكان . ويرتفع صوت ثلاجة الغرفة وكأني كنت أسمعه في بغداد ثم أطللت من النافذة بغتة فهذا رذاذ المطر يرسم على صفحات مياه الشارع المتجمعة أمواجاً تبدو وكأنها كثياب متحركة ، متداخلة ببعضها البعض .. وكان صوت الرذاذ لا يصلني بيد اني كنت أراه من خلال صوره البصرية فلا بد ان لكل قطرة مطر ساقطة وقعها . ويستمر المطر بالهطول ويستمر سماعي (المترجم الى صور) دون انقطاع وفجأة يطن في أذني طنين مبهم ، انه كذلك الطنين الذي يستطاع استخدامه بوضع صدفة حلزون بحري على الأذن ، ثم يخفت تدريجياً ، فتخطر ببالي عبارة كنا نرددها قديماً في مثل هذا الحال ـ طاب عيشك يا رسول الله .

وودت حينئذ لو أسمع أصوات الفضاء جميعاً في آنٍ واحد . وكان هاجسي الصوتي يشتد باستمرار . خطر ببالي لو اني أستطيع أن أسمع بوق اسرافيل هذه المرة (واستخففت بالفكرة المتسرعة في داخلي وفسرتها على انها شطحة من شطحات فكر مغال) ثم قطع عليّ إحساسي المرهف بالاصوات صوت جديد أخذ يشتد نبره في أذني كلما أنصت له أكثر فاكثر ، وكان يلقي الآن عليّ موعظته بلسان عربي فصيح وبصوت دافىء :

« إن أردت صحبة القوم دنيا وآخرة فوافقه في أقواله وأفعاله وإرادته . اني أراك عكست الامر وجعلت من مخالفته ومنازعته دأبك بالليل والنهار : ـ يقول لك افعل ولا تفعل كأنه هو العبد وأنت المعبود . سبحانه ما أحلمه » وصعقت .

أحقاً استحال كل ذلك الضجيج الى خطاب واضح ؟ واستمر الصوت يعظني :

« إن أردت الفلاح فعليك بالسكون بين يديه . سكون الظاهر والباطن . سوء الأد

عندي وإنما أعده رخصة . إذ الأمر وانته عن النهي ووافق القدر وسكّن ظاهرك وباطنك عن الكلام بين يديه وقد رأيت الخير دنيا وآخرة . لا تسأل الخلق شيئاً فانهم عجزة فقراء ، لا يملكون لأنفسهم ولا لغيرهم ضراً أو نفعاً . اصبر مع الله عز وجل ولا تستعجله ولا تستبخله ولا تتهمه ، هو أشفق عليكم منكم . منك عليك » وأطوي صفحة صوتية إثر أخرى . ولسوف يستبدل الخطاب بدوره بخطاب من نوع آخر فلقد أعقب الحديث النغم (لسوف أستمع الخطاب بعد أكثر من عشر سنوات من وجودي في بيروت وحوالي خمسة وعشرين عاماً من رحلتي للحج في نجد والحجاز صادراً من مفاصل جسدي هنا في بغداد ..) وساتجاوز بـ (ذبذبتي البطيئة) أو وجودي الفيزيقي عالماً يستند بالأساس على القوانين المجردة . ففي تلك الأعوام كانت أنغام آلة العود تتقاطر الى سمعي بعد وقع رذاذ المطر .. فلا يقاطعها هدير الثلاجة في غرفة الفندق البيروتي ولا صياح ديك الفجر وطفقت أسمع في ذلك الزمن (الماضي) قياساً بهذا الزمان (الحاضر) الذي أكتب فيه الآن . كل مسرات عالمي لما قبل الموت في صورة عزف أسمعه وأراه في الوقت نفسه وكان صديقي الموسيقار (سلمان شكر) يلوح بسالفيه الشائبين وعينيه الساخرتين المبتسمتين عالماً من الأصوات المنغمة، فلربما كانت الأمواج الضوئية تتحول مثل لمح البصر الى أمواج ما بين عزفه وصورته . ولربما أضحت تلك الموجات المتفانية (أي التي تفنى في بعضها البعض) محاصرةً إياي دون أن تستطيع التجسد تماماً من خلالي بواسطة سمعي وبصري ، لانها كانت تحتكم الى فؤادي .

لكن صديقي الموسيقار الأشيب ظل مطلا بسخريته وصوته وأنغام عوده في آن واحد . كان يخاطبني في موسيقاه ـ الصورية ، وفي ذلك الفندق لم تكن للأصوات أن تتراجع فيما بعد الى صوت رذاذ المطر ومن ثم الى ذكريات طريق الحجيج العائد إلا من خلال ذلك الطنين الذي سأذكر فيه أيضاً صوت الرسول . طاب عيشك يا رسول الله .

وهكذا ومن خلال صوت العود استمر دوي الحجيج في الحرم المكي هادراًوأصخت السمع الى الأصوات الإنسانية وهي في شكل (خطاب ـ دعاء تزداد وضوحاً وتتداخل فيما بينها [كشبكات من الموجات المرتفعة والمتوسط والمنخفضة البعيدة والقريبة معاً ، وكانها تيار من الضوء لا تستطيع العين التمييز بين مستوياته تماماً] ثم مع هدير سيارة عودتي مع أفراد أسرتي . وأضحى هذا الحجاج منبئاً بصمت الروح .. وحينئذ بدأت أشعر وكان رياحاً تتقاذفني من جميع

الجهات ، وأنا في غرفتي بالفندق ممدداً على سريري وكانت القشعريرة تنتابني في جذر عمودي الفقري . ولم أعد لاسمع شيئاً بالمرة فقد كنت أعيش تلك الاصوات من الجهة الأخرى ، جهة الصمت . ومع ذلك فقد تصورت في هذا الصمت كل اللهجات والانغام والضوضاء . وطفقت أحيا في (جوهر) ذلك الهدير الإلهي المقدسي غير المسموع وكانت (جوقات) غير مرئية تهتف بي . تعصف بلبي ، وثم تستدر الدموع من عيني . وقد حدث كل ذلك في أقل من ثانية [والعجيب اني كنت أستعيد فيها لحظة ألمت بي وأنا وراء مقود سيارتي ،] حدث في مكانين مختلفين و وقت واحد . استمرت رحلتي عبر الصوت تتقاذفني فما بين [الضوضاء والنغم والخطاب وأخيراً الصمت] كانت كل (قنوات) رحلتي ، الأوسع مدى ما بين المكان والزمان أو المادة والروح وكذلك ما بين الحاضر وكل من الماضي والمستقبل ، تنداح لحظة فلحظة .. كنت أشعر وأنا قابع في وحدتي وكاني أحتفظ معي بكل ذوي ، واستمرت ذكريات عودتي قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً تتجمع في أقبية سمعي الماضوي :

ـ بابا متى نصل الى بيتنا ؟

فكنت أجيب على تساؤله دون أن أجيب :

ـ نحن في طريق عودتنا يا بني .

كما كانت أصوات عودتي تداهمني . أيتها الأصوات القادمة من أعماق الزمان تقدمي حدثيني يا أمي العزيزة عن حنانك وياصوات حجي المبرور تحدثي عن هديرك ونشيدك الذي أظلّ في شوق دائم لسماعه .. ان السيارة تمضي قُدماً والاشجار والجبال تتراجع وهذا القلب لا يعرف الهدوء أبداً فهو في رحلة مستمرة : ـ انه بلا وقت ولا موضوع فلا فجر له ولا ظهيرة وهو لا يتقدم في ندائه ولا يتراجع ولكنه هو أيضاً كبندول الساعة .. أي ساعة حائطية قديمة ، يظل ممعناً في حركته دونما توقف .



بغداد والبغدادي

بغداد عمودياً وأفقياً(*)

مقدمة :

> انها بالبداية بيئة معمارية : أرض يباب (أو شبه مزروعة ولكن مشجرة) انها يباب لانها كانت ماضياً وثائقياً لمدينة خليفية [بنيت بأمر (خليفة) عباسي هو أبي جعفر المنصور ..] إلا ان الروايات تنسج (دالاتها) الأسطورية الأولى باسم متكون من مقطعين هما (باغ) و (داد) أو (بيت) و (كداد) (وستؤكد الرواية بالطبع على هذين الحدين لكي تجعل من الأسطورة نبوءة ..)

فإذا كان (باغ) هو اسم علم للبستان (باللغة الفارسية) فان (داد) هو اسم علم لإنسان سيعتبر (صاحب) البستان . وإذا كانت كلمة (بيت) هي تحريف لـ (باغ) فان (كداد) هي الأخرى تحريف لاسم العلم ، ولكن مع (هالته) الأوسع في تقرير معنى (امتلاك الارض) .. فبغداد في الحالتين إذاً هي معنى (المربع الأوفاقي) الذي يستبطن (الدائرة) سواء من حيث (محيطها) : محيط البستان أو البيت ، أو من حيث (مركزها) :ـ صاحب البستان أو مالك البيت .. وهنا لا يسعنا عند التحليل التفكيكي للرواية إلا ان نقرأ النبوءة كاملة : أي ان بغداد من قبل أن تظهر الى الوجود هي مشروع لا ينضب أبداً ، (إنساني ـ بيئوي) . وستحاول روايات أخرى أكثر حداثة أن تجعل منه مشروعاً لبنية (إلهية ـ بيئوية) فتفسر ان معنى بغداد مثلًا هو (مدينة الله) [حاشا لله] (بحساب ان اسمها الآخر هو (دار السلام) وسيفسر أحد الباحثين معنى الدعاء (اللهم أنت السلام) . بصورة تلفيقية فكرياً ، كدليل على ان بغداد هي حقاً مدينة الله] . لكن بغداد في واقعها البيئوي ترفض مثل هذه التسميات التأويلية .. إلا إذا برهنت حقاً (على كونها تمثلها من حيث انها الشهادة في استمرار ذكر الله وبقلوب ساكنيها) . انها إذن بمثابة (جامع مسجد) كبير :ـ

(*) جريدة القادسية : الثلاثاء ـ ٥ تشرين ثاني / لعام ١٩٩١ .



« وان المساجد لله ، فلا تدعو مع الله أحداً » كما جاء في القرآن الكريم . فبغداد ليست مدينة (كداد) ولا هي بيت (لله .. حاشا) .. انها مجرد مدينة بنيت من الناحية المعمارية (عمارة المدن وعمارة البيوت أو القصور والأسواق والمساجد) ، عند تقارب نهري دجلة والفرات . أي في قلب السهل الرسوبي (أو بالأحرى السهل الفيضي - بالمصطلح الجغرافي -) وهو الذي يتكون بتأثير التعرية النهرية . أو ما تحققه قوى النهر الجاري في مجراها . وبالضبط حافتي النهر دجلة ، انها قوى الماء الذي سيفتت الحواف مثلما سيرممها . يفتتها في الضفاف التي يستهدفها عند المجرى المنعطف ويرممها في الضفاف المقابلة لها .

وهكذا ، فان تاريخ بغداد (ما قبل - التاريخي) هو الذي ستروية لنا ضفاف النهر التي ولدت عندها .. [وبالضبط على مقربة من ضفة دجلة الغربي كمدينة مدورة] . على ان حكاية النهر والضفاف هذه ستأخذ أشكالا متنوعة بالطبع . فموقع بغداد الأسطوري هذا كان سيتبؤ في الواقع كلًا من دجلة والفرات . وفي مثل هذه الوساطة أو [البينية] ستستطيع هذه المدينة ان تجدد شبابها باستمرار . فهي تبدو لنا من خلال تاريخ وادي الرافدين الأسطوري وكأنها عشتار أو اينانا .. تموت وتحيا على التوالي ، أو تحصل على نبات جلجامش (طعام الخلود) ونفقده في الوقت نفسه ، ذلك لأنها قبلت أن تلعب لعبة خلط الأوراق مع النهر منذ البداية .

إن أول ما ظهرت به هذه المدينة العظيمة ، ماضوياً ووثائقياً ، هو مظهر الأرض الغرينية ، أو ذلك (الصلصال) الذي يمثل طبقتها الرسوبية ، أما الطبقة القديمة التكوين فانها لم يعد لها وجود حقيقي بل إستعاري ، أي ان الضفة التي تتآكل باستمرار هي التي تستعير هذا (القدم) مع انها في واقع الحال من خلال معدن الطبقة الرسوبية نفسها باقية . [ما أود أن أوضحه هنا هو ان هذه الساحة التي يتناوب فيها كل من دجلة والفرات مجراهما تكونت باستمرار من الطبقة الرسوبية الجديدة . وفي هذه الطبقة الرسوبية سيتكرر تكون طبقات رسوبية جديدة مثلما تتآكل ضفاف أو طبقات من قبل رسوبية] . ولسوف تحدد (إيقاع) تاريخها البطيء من حقيقة تكون الطبقات واندثاراتها الى (واقع) بناء (بغداد حديثة) على أنقاض (بغداد قديمة) ، بمعنى ان تناوب الطبقتان الرسوبية والقديمة وجودهما وهو الذي آل به الأمر الى ان يصبح تناوباً بين (الحداثة) و(القدم) . وهذا ما يعلل (أنقضاض) الأبنية التراثية في اشكالية صيانة بغداد و (تنامي)

الابنية الحديثة باستمرار . وباختصار فان تجاوز البغدادي لاصوله القديمة يخفي تحته لوعة بغدادي حريص على الاحتفاظ بشبابه فهو لا يود أن يتقدم به العمر ليبدو بعمره الحقيقي ، فيلجأ الى وسائل التجميل حتى لو أدى به الامر الى تغير ملامحه بالمرة . ولعل تاريخ المدينة الاستعماري، إذا صحت التسمية ، منذ بنائها الى الآن ، وهو غير تاريخ ساكن المدينة ، يظهر لنا بصورة واضحة هذا التناوب أو الصراع ، خاصة ما بين السلطتين الفارسية ، والطوارانية (ما قبل وما بعد) سقوط بغداد بأيدي المغول . [أعني بالسلطة الفارسية أيضاً كل ما تصدى لبغداد قادماً من الشرق وبالسلطة الطورانية كل ما تصدى لها قادماً من الشمال] . انه صراع أفقي المسقط سيتقاطع فيما بعد ، وفي الوقت نفسه هو تقاطع صفحتي ورقة واحدة أو تلاقيهما ... صراعه مع مسقط آخر عمودي فهو صراع المستعمِر (بكسر الميم) أين كان والمستعمَر (بفتح الميم) أي صاحبها الشرعي . على ان هذا التقاطع السياسي الظاهري يظل مع ذلك في صلب هويته اللا ـ واعية :ـ (هويته الثقافية والاثنولوجية بالذات) ، صراعاً (سكانياً) ما بين بغداديين جدد قادمين من الارياف والمدن البعيدة بسبب التحول الاقتصادي التصنيعي وبغداديين قدامى يمثلون سكانها الأصليين . ومن هنا أي من هذا (التفاعل) ما بين الداخل والخارج يتضح لنا صواب (أو على الاقل) تماثلية كل من ديالكتيك المحيط والمركز . وليس تقبب الموجة وتقعرها ، في لعبة القط والفار أو لعبة المربع السحري ، Carree Magique وهو ما نعتناه بـ (المربع الاوفاقي) :ـ محيط صاحب البستان ومركزه ، الإنسان الأول (الإنسان الصلصالي) والبيئة الأولى (البيئة « بغ ») .

وهكذا نستطيع أن نتأمل أخيراً بكل صفاء ذهن مدى تعاقب جلود مدينتنا العظيمة السبع على أرضها تعاقباً تاريخياً مثلما نتأمل تراكم طبقاتها المعمارية على أرضها تراكماً آنياً . ذلك ان اتساع رقعتها ، (انتشارها المعماري الأفقي) الى جانب تسامي عماراتها (ارتفاعها المعماري العمودي) مؤشران لعملية لا تنتهي ولا تبدأ أبداً . (أو انها تبدأ وتنتهي باستمرار في التعاقبية ،) ذلك لانهما بمثابة كل من الشهيق والزفير بالنسبة للكائن الحي .

إن طراز البنايات ولعل التصور الآني في طرز البناء البغدادي يتمحور في ما يمكن أن نسميه بـ (المعمار الديني) . أما المحور التطوري فيتمثل في طراز البناء الدنيوي ذلك ان استمرارية وحدة الدالات المعمارية مثل (الواجهة ـ الباب ـ الممشى أو الرواق ـ الفناء المسقف أو القبة ـ المحراب ، الخ ..) تعني لنا



مسبقاً سلفية هذا التشبث (بالماضي المستمر) انه مبدأ ذكر الله من خلال ترديد (المقولة ـ الدعاء) نفسها . فـ « بغداد » إذن ، من هذا المنطلق ، ترى نفسها في مرايا متعددة : فهي هي هي أبداً . لا تشيخ ولا تهرم . وهي لا تحتاج الى أي تجديد للشباب ، ذلك لأنها مكتفية ذاتياً بشبابها الذي لا يذبل .. إذن يتحقق معنى خلودها لا كمدينة بل (كقلب) نابض بجسد حي .

أما بالنسبة للمعمار المديني فبغداد في رحلة لا يعرف أيان بدئها ومتى نهايتها . انها تحاول أن تجدد شبابها بشبابها وتتلاقى فيها طرز البناء المتنوعة تماماً كما تتلاقى وسائل التجميل التقليدية والحديثة على ملامح المرأة (المزوقة) :ـ بصفة قصور تراثية تعود الى القرن التاسع عشر وكثرة في الطراز الاربعيني أو الخمسيني من القرن العشرين وفجاة تصبح (حقل تجارب) لمتغيرات النهضة المعمارية العاليمة في النصف الثاني من القرن . ان المرأة التي تجدد شبابها تترنح الآن . فهي تجدد أيضاً (يقظتها) و (سباتها) في الوقت نفسه .

وهكذا تظل (اثنولوجيا المناخ المعماري) المميزة لإنسان يحمل مدينته معه في روحه مثلوية في جوهرها . انها الطبقة الرسوبية التي ينحت فيها النهر (ضفته) ويستهدفها التيار ـ يفتتها ، وان بغداد الخالدة لتذوي من خلال (نشوتها) الخمرية المفتعلة . ولكنها مع ذلك ستظل (تعبق) بأريج حدائقها الغناء ، وبرائحة طلع نخيلها المتناثر على أرصفة شوارعها الأنيقة .

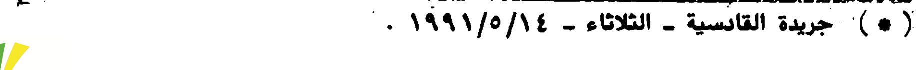
كلا . انها لن تذوى ولن تفقد ملامحها فلا زالت (نسمة) من فجر مجدها يعيد لها حشمتها .. ودونما (عباءة) أو (خمار) ستحتفظ بمحوريها الآني والتطوري (متقاطعان) في صلب مستقبلها الحضاري القريب .



تناقضات الأسواق المتكافئة(*)

لم يكن لبائع اللبن الرائب أو بائعته ليدرك مسبقاً ان في أعماق بضاعته ، تستقر كل (مفارقات) . الربح والخسارة (أو الخسارة والربح) فان مشهد حلب الأبقار المقدس في افريز خفاجة السومري (يماثله) في الوقت نفسه مشهد من مشاهد راية (السلام ـ الحرب) في عصر سومر الذهبي . وكان سيغموند فرويد في كتابه تفسير الأحلام يرى : « ان مسلك الحلم بازاء مقولة التضاد والتناقض مسلك يسترعي النظر الى أبعد مدى ، فالحلم لا يزيد على ان يغفل هذه المقولة إغفالًا ، أي انه لا يعرف شيئاً اسمه (كلا) . فهو يبدي إيثاراً خاصاً نحو اندماج الأضداد في كل واحد أو تصويرها على انها شيء واحد ، وهو فوق ذلك يبيح لنفسه أن يصور أي عنصر من عناصره بوساطة ضده المرغوب فيه بحيث يعجز المرء للوهلة الأولى ـ إذا ورد في الحلم عنصر يقبل الضد ، عن أن يعرف ما إذا كانت أفكار الحلم قد حولت هذا العنصر في صورة موجبة أو سالبة » [تفسير الأحلام ـ ص ٣٢٩] .

وهكذا فان « الدرويش » الذي كان يتحدث بلغة يجهلها (السنسكريتية مثلا) بعد نهاية كل حلقة (ذكر) ، ثم لا تذكره لنا ، لا علوم الآثار التي ابتدأها لايارد في شمال العراق ، ولا بحوث (فوكوه) في (القيمة الثقافية) للجنون ، يظل بمثابة (الناطق عن فحوى) فجر حضارته : [الشخصية ـ اللاشخصية] أو الذاتية والاجتماعية معاً ، وهي في سياق (نشورها) بعد الذكر . ذلك انها ، أي ثقافة الدرويش ، كانت بمثابة أول إشعاع من إشعاعات وجوده (النطفي) ، فلقد ظل (وسيطاً روحياً) يجهل وساطته . فهل تستطيع أن تتاكد بعد هذا من ان أي (استسرار) معرفي لم يكن بدوره نوعاً من غيبوية الوسيط الروحي ؟ وهل نستطيع أن نميز حقاً ما بين صدق (دعاء الآذان) و وثائقية (التصريح المدون في الكتابة) ؟ أو ان لا نعرف (كل هذا) بفحوى انطواء غيبوية الدرويش في (كرامة أو استدراج للوسيط الروحي) على معرفته بلغة يتكلمها وهو يجهل إنما غيبويته الروحية [صرعة الثقافي لما بين (العقل والجنون)] ، أو إيغاله الزماني في تجاوزه منطق العلم الى منطق المعرفة ، تجاوز حيثيات البحث التجريبي



(*) جريدة القادسية ـ الثلاثاء ـ ١٩٩١/٥/١٤ .



و (الاستدلالي) الى حيثيات (الكشف الغيبي) ؟ إذن فهو إيغال في (الغوص الفعال) في رحم خضم محيط كنا لا نجرؤ على الإبحار فيه (عمودياً) ونكتفي في الإبحار فيه (أفقياً) ، لانه بمثابة (تحرينا عن [اللؤلؤ المكنون في بطون المحار [، واختيار (المحل) المناسب عند قاع البحر . ثم هو رحلة أخرى الى ظهر المركب من أجل التقاط اللؤلؤ من بطون المحار (معرفته قبل أن يعرف) :ـ أي انه رحلة داخل رحلة لا يعرف ، مداها ومستقرها أبداً الآبدين » [من مقال لنا نُشر في صحيفة الجمهورية (٨/٦/١٩٨٤) بعنوان هوية الإنسان المعاصر] .

لقد حاول (هكذا حالب أبقار معبد خفاجي أن يتمحور) في داخل عملية الحلب بان (يتأمل ذاته) وهو في وحدة مع بقرته [تأملها بالطبع بواسطة (شمولية) الفعل الحرفي النحتي ، التي هي الآن ، وحدة الموديل (أي الموضوع المرسوم) مع العمل الفني والمشاهدة والفنان أو الحرفي نفسه] . كذلك كان وهو في مثل هذه الوحدة لا يفاضل بين الربح والخسارة على الاطلاق . فان مشهد حلب الأبقار المقدس هذا هو في حد ذاته وكأنه المهد ، الاكبر تجذراً ، بمعنى (فجر التاريخ) ، في قطر (نرفانا) تأليه لبوذا الحكيم .

وحينما نتأمل بعد ذلك (راية) الملك ، أو التي سميت (راية) خطأً على زعم اندريه بارو في كتابه (سومر ـ فنونها وحضارتها ـ ص ١٩٤) ، فلسوف نصدع في أن (تستحيل) عملية حلب الأبقار الى عملية تقتيل)[1] سلبي للجيش المغلوب . ان ذلك (الحنو) الأمومي الذي تمثله طريقة نحت وضعية شخص القائم بعملية الحلب و (ذنب) البقرة يحميه من خلفه : يؤطره ، هو ذلك (الوجود المتحفظ) الحيواني نفسه :ـ (الحصانان اللذان يسحبان العربة الحربية

(١) يقصد هنا بالتقبل السلبي احترام قتلى الحرب بعدم تعريض جثثهم لسباع الحيوان .



التي تبدو في العمل الفني وهي تمر مسرعة على جثث القتلى) . ترى هل كان مثل هذا (الهاجس) التقني في فن أور هاجساً مقصوداً بصورة تقليدية أم هو وجهة نظر الفنان أو الحرفي ؟؟ والى أي مدى كانت (تأملات) الفكر السومري تستوعب مثل هذا (التناقض المتكامل) في معنى (تنحية الإنسان للعجول عن أمهاتها لكيما تسرق البانها ، وان يتحاشى حيوان العربة الحربية (دهس) أجساد القتلى من البشر ، لكي لا تصطدم بها ؟ على ان النتيجة كانت واحدة وهي اننا بعد آلاف السنين نصحو من غفوتنا في تثمين مثل هذه الأفكار التي ضمنها السومريون (موسوعتهم) الأخلاقية الخليقية ، (الإنسانية المستوعبة لمعنى الحياة الخليقية لكل الموجودات) ، تماماً مثلما صحت الإنسانية الثقافية في العالم من غفوتها بعد تجاهلها قيمة رسوم يحيى الواسطي في مقامات الحريري شفر . (الإشارة هنا الى نسخة مخطوطة مقامات الحريري المصورة ذات الـ (٩٩) مرسومة ، المحفوظة حالياً في المكتبة الوطنية بباريس) ، وان نحاول أن نستقصي متقدمين كما أرى [على المحققين الأوربيين من الآثاريين أو حضارييهم في تحليل مثل هذه الأفكار الفنية (ثيمات رولاند بارت الذي يعترف مجدداً الآن بأن (أحادية) أحلامه الشبقية بحاجة الى الوجه الثاني من القمرة : ـ [الاشارة هنا الى مسألتين الأولى وهي ان رولاند بارت السيميولوجي) الفرنسي المعروف

كان ، لسبب صحي ـ وهو مرضه المزمن بداء السل ـ يضمن (كتابته) شبقه الجنسي ، والثانية وهي ان ما نراه من القمر هو الوجه المقابل لنا فقط وذلك لأن دورته حول نفسه هي بالتمام والكمال تتم في نفس المدة التي يدور فيها حول الارض ، وفي هذه الحالة يطل وجهه الثاني خفياً علينا ونحن نشاهده من موقعنا على سطح الأرض ، وان تناقضات أسواق بغداد هي في صلبها مستعادة في سوق البراغيث في باريس[٢].

أجل .

إن تناقضات الأسواق في بغداد كانت في حينها تختزل في أي سوق هرج ، ذلك السوق الذي تستطيع أن تجد فيه كل ما تفتقده فهو سوق الضمير الإنساني الذي يستطيع أن يصحو في طرفة عين ولكنه أيضاً سوق (العاديات) التي تباع بأبخس الاثمان لأن بائعها لا يقدر أثمانها الحقيقية .

الجسد الموشوم :

كان البغدادي (يستمرأ) إذن فيما مضى كل أحلام (عشتاره) أو (اناناه) ، نسبة الى (ايناانا) في تناقض كل من (الخصوية) و (الحرب) ، ويستنتج فرويد فيما بعد على طريقة هذا المعنى ، بعد ان (يعممه) على الخليقة جمعاء في معنى (الشبق) و (العجز الجنسي) .. أي عقدتي (أديب) و (الخصاء) ، ان مثل هذا التناقض في صلب الثقافة العالمية هو الذي يحدو بنا الى تبرير أهمية قلب أخطائنا الى محاسن ومحاسننا الى سيئات في طرفة عين .. وهنا في جوهر مثل هذا التأقلم للتناقض نستطيع أن نتمثل بمثالين :

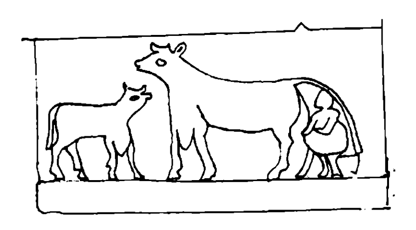
الأول ـ وهو أهمية تلك الأسطورة التي طالما استعيدت منذ طقوس (تعميد) ولادات نادرة بواسطة الحفاظ على ذكرى (مدفع) عثماني قيل عنه انه استطاع أن يسترد بغداد في الحرب التي كانت تدور بين سلطانين من الاتراك والفرس للحصول على (قلب) بغداد البغدادي[٣] وكان طوب (أبو خزامة آنذاك يستمرأ (التراب) ليحيله الى (قذائف) ، انه يحارب وكأنه جلجامش أو انكيدو) ، أو كان (عشتار) كانت تتقمصه ولكنه أصبح (تميمة) بغداد المولودين حديثاً

---

(٢) سوق البراغيث اسم يطلق على سوق هرج باريس ويجد فيه المَرء كل ما يخطر بباله .

(٣) هذا المدفع بالطبع هو (طوب أبو خزامة) الرمز الأسطوري الشبقي .





بعد ان حاولت أمهاتهم أن (يمررن) بفلذات أكبادهن فيه من بدايته الى نهايته .
(انه الآن يرمز بالطبع لمعنى استمرار الخصوبة لما بعد الولادة) ، فما زالتِ
(عشتار) كذلك تتصور) : انها في التراب والحديد في آنٍ واحد .

الثاني : تلك الطريقة التي (توشم) بها العذارى بشراتهن . وما النساء سوى
(عشتار) . أيضاً ففي إحدى جرار المتحف العراقي للآثار (القاعة السومرية)
من تل حسونة تبدو (عنق) جرة من تل حسونة وهي على رأي اندريه بارو تحمل
وجه رجل (الألف الخامس ق.م) :ـ راجع سومر فنونها وحضارتها ، ص ٩٤]
فاي تأنيب أو نزعة ماسوشية كانت ترافق يا ترى مثل هذه العملية (في تدمير
الذات) الى نوع من (وحدة خليقية ـ شيئية) ، كالتي تقترن فيها السيطرة
على الذات وكانت الذات هي هذا الآخر؟ ان (آبو) أو (تموز) يتقمص الآن
عشتار من أجل أن يعلن عن (قدسيته الاسطورية : ان يصبح أهلًا لـ (ذاتية)
طوب أبي خزامة وهو يلتهم التراب ليحيله الى قذائف كروية معمولة من الحديد
« الصلصال » يستولده الى ما يحتويه من أكاسيد الحديد :

مقهى التناقض المتكامل :

كنت أتأمل قبل ما يقرب من أربعين عاماً (مكاني) من مقهى تناقضاتي
المتكاملة (وأنا بعد يافع ومنظر نهر دجلة يجدد من تاملاتي فهل أستطيع الآن
بواسطة (التصور المبدع) أن أرتاد ذلك المقهى نفسه وأسترد التاملات نفسها ؟
إذن لأعيش . هذا التناقض الزمني عبر المكان .. فأرتاد مقهى ياسين التي لم يبقَ
منها قلامة اظفر إلا ما يبقى من جدث (ميت) وعظامه النخرة التي سأرتادها
بذكراها :ـ

« وفي المقهى الصيفي تستبدل السماء الصافية جميع الأحزان العائلية
ومشاكل الحياة اليومية متعة الغياب عن بغداد ـ الطريق ، وبغداد البيت ، وبغداد



التسلية .. ان الشجرة الوارفة هي هناك منذ أكثر من ثلاثين عاماً عند فناء المقهى .. والاثاث يكاد أن يكون هو نفسه دونما تصليح أو طلاء والسياج الحديدي الاخضر الباهت يكاد يكون هو نفسه كاطار للوحة زيتية قديمة ، والمقصف ومحل الشواء وهما لم يتغيرا » [كتبت هذه المقاطع في نهاية الستينات ، وكنت أرتاد المقهى في بداية الاربعينات] إنن سيسترد البغدادي أنفاسه وينسى متاعبه بل كيانه الإنساني برمته وذلك في بضع ساعات يقضيها في شبه محطة فضائية معلقة ما بين الارض والقمر . وفي هذه المحطة ليخضع الجميع « لمنطق » معين يختصر فيه الوجود الى زمان فحسب ، حيث تتحول الحركة الى سكون محض ، (وهو سكون يتضمن الحركة بالطبع) إذ ليس من قبيل الصدفة أن تستبدل الاشياء المتهرئة بأخرى جديدة ، ولا حتى الزبائن أنفسهم بزبائن جدد فالجميع فيها مسحورون وهم في أماكنهم :ـ الشجرة في الفناء ، والندل في صداره وصاحب المقهى في جلسته .. الجميع هنا مهملون في أماكنهم يمر عليهم عامل الزمان فيترك آثاره على ملامحهم ، وفي المقهى الصيفي أيضاً تقوم اللعبة بدور (الجسر) الذي يوصل ما بين حضور البغدادي وغيابه . ولعبة « الطاولة » التي تشتق من علاقة الإنسان بالقدر تربط لاعبيها بخيوط شفافة ، وتزرع في قلوبهم نياطاً جديدة توصلهم بالأبدية ، فما ان يفيق البغدادي على نفسه في النهاية إلا ويجر خطاه الى داره وهو صفحة ناصعة هزيلة النزوات خاوية ، فارغة إلا ان لعبة المقهى الشائعة هي من صميم (غياب) الزبون المنهك ، فقد يصادف ان يتكلم مع رفيقه أو ينصت الى مقطع يغني أو يلوك بذور الباقلاء أو يمضغ قطع شواء ، وهو مع ذلك في صميم غيابه البريء :

لقد سحر ذات أمسية مرتاد المقهى النائية عند ضفة النهر المخضوضرة بالمزروعات ، سحر الى إنسان آخر ، وساحرته هي هذه الاحجار ، ذات الأوجه المنقورة ، والقطع المستديرة التي تتناقلها الاصابع بنظام خاص . فلم يعد في كيانه من مكان لطريق أو بيت . وعند الليالي المقمرة وحينما سيغمر الضياء الناصع ضوضاء المدينة البعيد .. يظل السحر الخفي من مكانه يهب الجميع عطاياه ، بما يغرقهم فيه من موج فضي وحينئذ ستجد بغداد إنسانها الغائب بغتة ، ستجد طريقها وبيتها ومقهاها .. ستجدهم في نفسية كهل عاد في لمح البصر طفلا نقي السريرة ، قذر اليدين ، طفل بغداد الازلي ، والذي عاد كما كان يظل يرسم بطباشيره على الأرض . لقد أغدقت عليه الطبيعة من خلال قمرها الفضي هبتها ، على الإنسان (وما هي إلا هبة الله من خلال الطبيعة) فجددت شبابه



(فيما بعد) بما ستعبث بأجفانه وتوغل في دخيلته .

لقد ثبت البغدادي في مكانه من بغداد[٤].

خـاتـمـة :

تلك هي تناقضات الأسواق المتكافئة ، لا تكاد تظهر حتى تختفي ولا تكاد تختفي حتى تظهر .. في افريز معبد خفاجة السومري وفي « رواية » أور المطعمة باللازورد ، وفي (دروشة) الدرويش المتحدث بالسنسكريتية وفي نرفانا بوذا الإنسان ـ الحيواني ، وكذلك في الجسد الموشوم وسوق هرج بغداد ، وسوق براغيث باريس .. انها في جميع الاحوال تحفل بالخصوية والعجز الجنسي على حد سواء .. وما كانت ستدمره الحرب سوف يعمره السلام .. وما كان سيعمره السلام ستدمره الحرب فالامر (سيّان) . ذلك ان الرابح في نهاية الامر هو التاجر ، لا البائع ولا الشاري أما طفل بغداد الذي كان سيرسم بطباشيره على الأرض فما (مقهى) شبابه المندرس اليوم بشكل جديدة إلا ان يتأمل ذاته كسوق لتجارة لن تبور .

بغـداد محمولة معنا(*)

● كان وليام بوروز يجيب عن سؤال بريان غيسين [الرسام الأمريكي الذي ولد في إنكلترا وتجنس في أمريكا وتوفى في باريس (١٩١٦ ـ ١٩٨٦) والذي مكث في مدينة طنجة ثلاثاً وعشرين سنة (١٩٥٠ ـ ١٩٧٣) . كان يجيب عن سؤاله عن المنفذ الذي يتسرب منه الى لوحاته بقوله :

« أدخل ، عموماً من خلال ما ربما اقتدرت على دعوته (نقطة عبور) :ـ انه غالباً (وجه) تتفتح اللوحة عبر (عينه) على منظر ، وأنا أدخل حرفياً في هذا المشهد ماراً

---

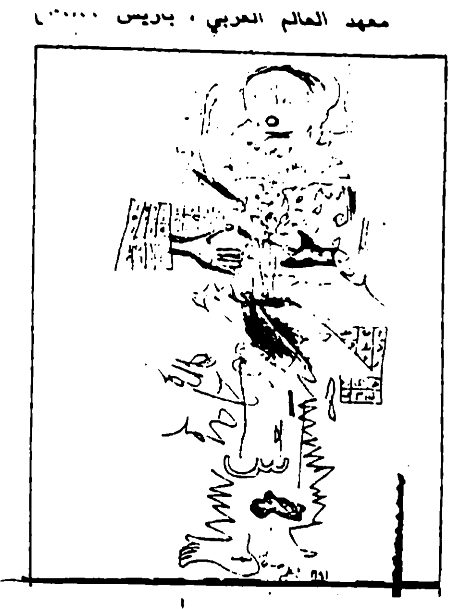
(٤) أنظر كتاب (دراسات تاملية) .

(*) جريدة القادسية ـ الثلاثاء ـ ١٦ تموز ـ ١٩٩١ .



عبر هذه العين .» [نقاط عُبور (ص ٤٤) (ت حسن الكاظم) ، كتاب تواشج العلامات : معهد العالم العربي ، باريس ، ١٩٨٩] .

معهد العالم العربي ، باريس ....



ثمة إذن (نقطة تقاطع) بين النظرة المحورية للمشاهد والارتداد الأفقي للوحة . على ان هذه النقطة هي أيضاً كل تلك (المتشابهات) من خلايا اللوحة اللونية . مثلا ، وبتعبير بوروز أيضاً : « عالم من الدراجات الهوائية .. سكوت بويز وانواع من الرؤوس.. رؤوس قردة أنموذجية مفلطحة جداً في هذا العالم.. ونرى عوالم كاملة. فجاة نرى عالماً بنفسجياً باسره أو رمادياً يخترق اللوحة بكاملها في ومضة.» (الصفحة والمصدر نفساهما). وسوف يوضح أكثر ان العلاقة التي تتكشف عن التنصيص (Inter-text) الحاصل ما بين المشاهد واللوحة ، وسينتقل الآن الى كونها علاقة ما بين النص المرسوم والنص المشاهد في الحياة نفسها . فالمشاهد إذن لم يعد له دور في التعامل مع النص ، بل اقتصر دوره على أن يكون (مشاهداً) جديداً للتعامل ما بين نص ونص : « وانتبهت الى انني كنت أشاهد جميع المسحات الزرقاء في الشارع أمامي .. أزرق على وشاح .. أزرق على مؤخرة عامل شاب ، على بنطاله (الجينز) .. الكنزة الزرقاء لفتاة .. نيون أزرق .. السماء .. جميع أنواع الزرقة

ثم عندما نظرت من جديد لم أرَ سوى الاحمر ، جميع درجات اللون الاحمر .. ضوء المرور الأحمر .. المصابيح الخلفية الحمراء لسيارة .. علامة مقهى .. أنف رجل . ان رسومك تدفعني الى رؤية شوارع باريس على نحو آخر » (الصفحة والمصدر السابق نفساهما) .

إن احتكام اللوحة المرسومة الى الطبيعة نفسها ليس أمراً جديداً في عالم الفن فالفنون التشخيصية هي أيضاً (اكتشاف) المشاهد للعالم المرئي في الطبيعة مرسوماً في عالم اللوحة ، أي كونه (موجوداً فيها) ، ولكن من خلال وسائل وهمية هي الألوان التي كانت مرئية في الطبيعة ثم أصبحت (صبغة) مرسوم بها في اللوحة ، والأبعاد الثلاثة التي كانت تتلبسها المرئيات في الطبيعة حقاً ثم أصبحت بشكل منظور جوي (Perspective) ، أي ببُعدين حقيقيين هما الطول والعرض .. طول اللوحة وعرضها وبُعد ثالث وهمي يحتال الرسام على إظهاره بشيء من خداع البصر) . أما الجديد الآن فهو ان (تكتشف) اللوحة المرسومة نفسها في الطبيعة أو بالأحرى أن يلعب المشاهد دور (المنظور الجوي) أو (الصبغة اللونية) في إحالة اللوحة المرسومة الى الطبيعة . فلقد أصبح (تفكيك النص) الآن هو العملية التي يضطلع بها المشاهد في رؤية العالم من أجل الاستحواذ عليه وليس مجرد اتخاذه (وسيطاً) من أجل التطلع إليه بصورة سطحية .

والواقع ان هذه النظرة الفاحصة (المحدقة) للعالم هي اليوم النظرة المؤثرة في معنى اكتشافه . إذ يبدو ان الإنسان لم يعد مقتنعاً بأن يبقى على [سطح الموقع الاثري ، فلا بد له من ان يتوغل في جوفه وهناك سوف يطلع على (حضارات) مطمورة في الطبقات التحتانية من الموقع] ، ومثل هذه العملية هي التي كانت ستؤديها المخترعات الاولى مثل (التلسكوب) و (المجهر) وما يؤديه الآن (العقل الإلكتروني) و(الربوت) ، وباختصار فان العمل الفني بدوره لم يعد مجرد (وسيلة إيضاح) للإشارة الى (المتشابهات) والاكتفاء بها ولكنه أصبح (وسيلة تحقيق) للتسلط على (التماثل) بين الفن والعالم .. أو الإنسان والمحيط .. أو الذات والموضوع .. الخ من متكاملات . العمل الفني إذن سيصبح (فعلا تفكيكياً) عبر (بنائه) .

● من ناحية أخرى يرى الناقد الفرنسي پيير رستاني « ان الإحساس باللانهاية ينبثق من ان رسم (لي ـ اوفان) يعكس هذا الامتزاج الحانق الذي هو أساس علاقة الفنان بالكون . ان طبيعة الإنسان تعم في هذه الحقيقة المحسوسة

التي تدفع الى قياس طبيعة الأشياء وهذا الأثر للشيء الطبيعي هو ما ينقله إلينا الفنان . ان هذه الكتابة التي تحملها إلينا الريح تثير فينا إحساساً بالهدأة ، هذه الهدأة اللاحقة للدوار بعد عاصفة ضمنية ، لم تعد الحركة هنا كفاية بذاتها ، قد تكون هي غاية العلامة ، لقد هجر لي ـ اوفان) ممارسة الدلالة الشكلية لصالح الإيحاء الكوني ، ليضطلع الإنسان بحضوره كجزء من كل (هو كالآخرين ،) عنصر فيه . » (الرسم على جناح الريح ـ پيير رستاني (ت : حسن الكاظم) كتاب تواشج العلامات : المصدر السابق ص ٥٨) . فللوجود الشيئي في فن (لي ـ اوفان) إذن أهميته كعلاقة ما بين الفنان والعالم ، تماماً مثل (بريان غيسيه) ولكن بشكل آخر إذ ينطلق من فلسفته هو باعتباره إنساناً آسيوياً . ان (غيسيه) إذن كان يحدق في (العالم) من خلال فنه أما (لي) فانه يحدق (بالفضاء) والفضاء أيضاً هو العالم (أو المحيط) ولكن من حيث (حقيقته) الكونية وليس من حيث (حقيقته) اليومية . إذن فان مبدأ البحث التحديقي أو الاركيولوجي هو المعتمد لدى كل منهما ، ومع ذلك فان (تحديقية) اوفان لي أو (لي ـ اوفان) تظل ذات جذر صوفي أو بالأحرى بوذي (بوذية زين) ذلك لأنها بالأساس لا ترى في (الحياة) هدفاً يكرس له العمل الفني : (الحياة وما يتبعها من تشبث بالمادة) بل (بالموت) كجزء يتغلغل في معنى الحياة . يقول الفنان : « ان الموت عند مستوى من الحياة أعمق يدفع الفنان الى الخلق . لا يتجلى الموت إلا عبر الحياة ، حتى يسكن الموت الحياة ينبغي اقامة مسكن للحياة في الموت » (نفس الصفحة والمصدر) أي ان (الحياة ـ المادة) تصبح لدى (لي) (الحياة ـ الخلق) كما انها هي أيضاً (الموت الخلق) وهذا (الموت ـ الخلق) هو البديل لـ (تفكيك ـ البناء) .

● أما الفنان الفرنسي (جان دوغوتكس) (١٩١٨ ـ ١٩٨٨) فهو الآخر يلتقي كلًا من (بريان غيسين) و (لي ـ اوفان) في نقطة عبور أو قرينة (الحياة ـ الموت) ولكن من خلال العلاقة بين الفنان والمشاهد أو (العلامات) التي يرسمها الفنان و (العلامات) التي يقرأها المشاهد . انها إذن « ما وراء ـ علامات ، قام دوغيكس بالإكثار منها في الكتابات في فضاء اللوحة ونشر حركته وتقصي العلامات واستثشار الكتابات . لقد استدعاها ودرسها ليقنف بها أخيراً في التيار والفضاء الذي تتمخض هي عنه ، في هاوية ، وليجعلها تضيع في اللوحة بالانقطاع عن العلامات وباجتثاثها من جذورها بفصل العلامات ، وبالانفصال عنها

وباحالتها الى تعبيرها الأدنى وإرجاعها الى (لا ـ دلالتها) ، ومع ذلك فان (العلامة) مهما كانت مفرغة من كل شيء ومختزلة الى أدنى معانيها ومحررة من شفرات القراءة إنما تظل (بشكل تعبير) تشكل زيادة في التعبير من حضور الذات ، من كلام المؤلف ، ومن الهوية .. بالنسبة الى كتابة هي (توقيع كبير) كتابة سيرجعها الرسام الى (درجة صفرها) ، بالشروع بمعالجة المواد المشخصة التي تصنع لوحة ، [جنفييف بريريت : عبور العلامات من كتاب تواشج العلامات ، المصدر السابق نفسه ، ص (٤١)] . إذن فـ (دوغوتكس) يعرف انه إنما يصنع (نصاً) معيناً هو بمثابة (الكتابة بدرجة الصفر) .. المفهوم الذي اخترعه رولان بارت في تحليله لمعنى اللغة ، أو ان (الخطاب التشكيلي) بالنسبة له ، لدوغوتكس يتخذ نقطة عبوره من شيئية النص) لا شيئية الوجود الكوني :ـ (لي ـ اوفان) ، ولا شيئية الوجود اليومية :ـ (بريان غيسين) . هنا نستطيع إذن أن نختزل مع دوغوتكس الوجود الى (ما تحت ـ وجود) أو ان يُحيل العالم والذات كليهما الى (اللوحة ـ النص اللغوي) انه أبدأ عالم (العلامة) ـ (اللا علامة) وعالم (اللا ـ فضاء) ـ (الفضاء) . فلوحته بدلا من ان تشير الى العالم (أي تتشابه وإياه أو تماثله) فهي تحتويه (أو هو الذي يحتويها) ومعنى ذلك ان (دوغوتكس) يختصر المعادلة الثلاثية التي تتكون حدودها من (الفنان ـ العالم الخارجي ـ المشاهد) الى معادلة ثنائية جديدة حداها [الإنسان « فناناً كان أم مشاهداً » ـ النص .] فهو إذن يمنح (اللوحة) حياة واستقلالا لا علاقة لهما بكل من الفنان (المؤلف) والمشاهد (المؤلف الثاني بعد الفنان ومن خلال تقييمه اللوحة أثناء مشاهدتها) ثم العالم الخارجي : (أو المصدر الذي كانت اللوحة وسطاً ما بينه وبين الإنسان) .... أقول انه يمنحها حياة واستقلالا بحيث تبدو وكأنها مسلوخة عن العالم أو كأنها (متجذرة) فيه و (يصح العكس) الى الحد الذي لم يعد من الضروري الالتفات إليه .

● وأخيراً فهناك (بن بيلا) أو محجوب ابن بيلا الفنان الجزائري العربي الذي يحاول بدوره أن يمنح (اللوحة ـ النص) لا (اللوحة ـ العالم الخارجي) قيمتها ، فهو يحقق (لا ـ مقروئية) العلامة التي يحاول ان يخترعها من (تعددية) الحروف وصولا الى معنى (أمية) الوجود اللغوي للوحة . فلا (خطاب) إذن (دوغوتكس) ولا عالماً يومياً : (غيسبن) حتى ولا عالماً كونياً : (اوفان ـ لي) بل هناك (اللا ـ مقروئية) فحسب ، انها الخطاب ـ

اللا خطاب .

يقول عنه (جيرار دوروزا) : « لو لم يكن رسم محجوب بن بيلا سوى هذه التجربة المفارقة التي تعبّر عن الموضع وانعدامه ، فانها ما كانت ستهم سوى الرسام . ان الاهتمام الذي تثيره يثبت بالعكس . انه نجح في تصعيد هذه التجربة ليمنحها دلالة كونية . انه يدعونا الى الولوج في هذه الوضعية (الملتبسة) التي يغيب فيها كل إحساس مسبق في الوقت الذي تحتد فيه المطالبة به . فانه إنما يهتم بكل واحد منا ويدفعه الى (مجابهة الانفتاح القصي للمرئي ، والتيه والإغراء ، والى معايشة صحيحة للإنهيار) : (انهيار جميع اليقينيات) ، وكذلك الى المخاض الصادر والعنيد لإدلال متمرد على كل انغلاق » (حول عمل محجوب إبن بيلا- جيرار دوروزا / كتاب تواشج العلامات / المصدر نفسه ، ص ٣٦) .

*

● « إذن ، ارفع رأسك أيها البغدادي ولا تتطلع الى الارض . » أذكر ان أبي في مراهقتي كان ينصحني بذلك دوماً ، وكأنه كان يعلم مسبقاً اني أبحث سلفاً عن (فضاء) بغداد و (سمائها) و (إنسانها) بدءً من (أرضها) أو اني أتشبث بـ (وجودها) التاريخي والاثنولوجي في (وجودها المكاني) . لكانه إذن كان يعلم أيضاً اني أتذكّر (أمي) الأرض عن طريق هذا التطلع . والواقع ان بغداد مدينتي ومدينتك هي أيضاً مدينته هو . انها في لحظة واحدة تحدثنا عن حاضرها وماضيها ومستقبلها معاً ، دون أن تحدثنا .. ذلك لانها محمولة معنا في أرواحنا : انها عالم [المكان / اللا ـ مكان] .

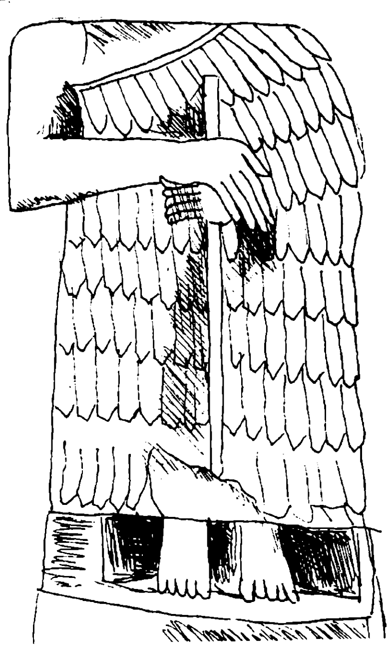
دهــان البيلســان السحري(*)

لم تعد (هياكل) تلك الأيام الخوالي التي أصبحت في عداد الذكريات لتنطبق على وجودنا اليوم . فلقد تطورنا ولم تتطور ، إذ ظلت سحناتنا مجمّدة كقوالبها ، في حين خرجنا نحن عن طوقنا ، وشبنا في مظاهرها ، ومع ان الظاهرة الإنسانية

(*) الاقلام : العدد ٣ ـ ٤ ـ آذار ـ نيسان ، ١٩٩٢ .



لا تقاس عادة بمقياس الجثة أو الجسد ولكن (بوجود) الكائن الحي والإنسان ، فان ثلاثين عاماً من عمر ما كانت مجبولة على معاناة حافلة بمسيرة الركب الإنساني ، كفيلة أيضاً بان تبدو فاغرة فمها كشق جداري هائل ، يفصل ما بين كتلتين ضخمتين من الطابوق المشيد أو الاسمنت المسلح .. وانها لتقبع اليوم ما بين كل ذلك الماضي وهذا الحاضر . فلا تستطيع أبداً أن تمنع عودتنا بذاكرتنا الى أقبيتها السرية وأماكنها الخفية : سراديبها . وها نحن نحتفظ بها بفعل ما يشبه تاثير (دهان البيلسان) الذي تحدثنا به الحكايات القديمة ، لتنفذ الى ما وراء جبل قاف . فلقد استرجعنا إذن عبر ذلك الشق الزمني الهائل الهمسة والصدى والضوضاء واللغط والضحكة الرنانة وتلعثم اللسان والصرخة والصوت الأجش ، وكل ما من شانه أن يمثل لنا ماضياً شبابياً معيناً ، حتى السباب والعراك . واستعدنا من جديد كل تلك الصور المختزنة في ذاكرة الزمان النطقي والسمعي . ولأنه زمن العمر الذي يقارب أن يصبح ثلاثينياً فهو يعاش ثانية كاضافة أو فيض :- [اضافة بالمفهوم المكاني وفيض بالمفهوم التطوري] .. بل كنزيف داخلي يصهر معه كل النداءات الخفية والهواتف . إذ لم يعد هذا الصديق الحاضر (الذي هو أنا) ليحلم أو يدري .. الكائن الإنساني المترهل الجسم قليلا





والذي لقّبه أحدهم يوماً ما بـ (المخلوق الخرافي) ، ولربما كان يمشي نفسه به ، فظلت تلك التسمية الغريبة مدعاة للتندر طيلة أيام وأيام .

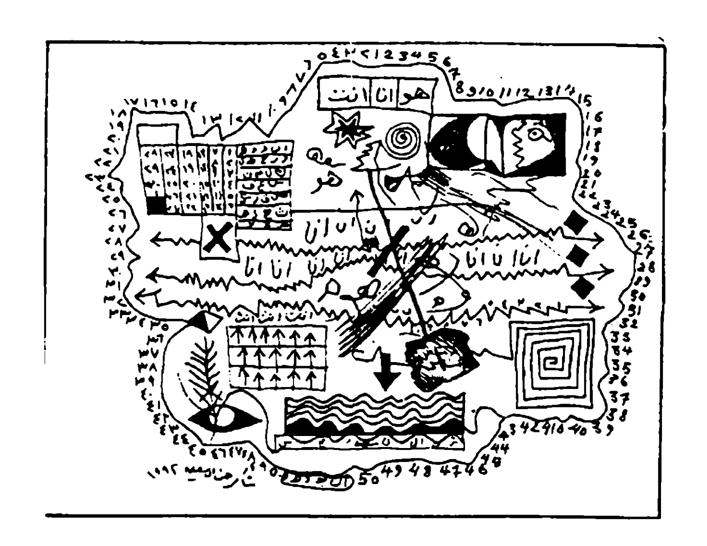
وكان حسين مردان يبدو من خلال شخصيته الحية ، الحاضرة والغائبة معاً ، شاعراً وإنساناً من طراز خاص . ويخيل إليّ الآن انه ما كان يتحصّن وراء جدار بناه بنفسه إلا لكي يطل منه على الآخرين . ولكي يشعر بامتيازه عن مخلوقاته الثقافية الغريبة مع انه من زمرتها . فلم تعد رسائله البلاغية ، التي أرادها أن تمثل الكل لا الجزء ، كافية لتنطق عن مقتبسات وتضمينات من اللهجة العامية الدارجة المندسة في اللغة العربية الفصحى ، ومن هنا أضطر الى تجاوزها نحو (النماذج) الإنسانية المحسنة ، والتي استطاعت أن (تمتص) كل كبريائه المهانة سلفاً من خلال بنياتها النموذجية المجبولة على مقاسه هو . وهكذا فنحن نجده غير منفك عن رسم الصور البشرية (الداندية) أو الملفعة بغطاء من الاصطناع بعد أن أتم تصوير نفسه بصورة (الابن العاق) وذلك ليحكم صلته بالآخرين ، وليعلن عن اغترابه في آنٍ واحد . وهذا هو انتماء (مسكون) بحب العزلة ، فلم يتبقَ لديه حينئذ إلا تلك المسافة .. ذلك الشق الذي عليه أن يردمه بأي ثمن . فكان ثمرته (كبساته) الثقافية بالذات : نكاته .. شعره .. شخصيته . والتي أرادها أن تظل غامضة . ولقد استطاعت تشبيهاته غير البلاغية التي أوشكت أن تصبح شعراً ، والتي ظلت مفعمة بروح السخرية ، مناقشة المظهر الخارجي للنموذج ، ومن ذلك ما اعتاد أن يلقّب به أحد الأصدقاء بلقب (لما يجيء الليل) أو بلهجته هو : لمَّنْ يجي الليل . فكان يتفوه بمثل هذا الشطر غير الموزون بمجرد أن يلمحه قادماً من بعيد ، ثم كان يتم عبارة اللقب المذكور بالشطر الثاني : ـ (أسمعُ نقرِ الخشبِ) ويكفي عندئذ هذا التكامل ما بين الشطرين أن يثير الابتسام لدى الآخرين وربما القهقهة .

وعلى الطرف المقابل كانت شخصية نهاد التكرلي تبدو في مقهى ياسين أكثر تجذراً بمعنى الاختيار الإنساني الطبيعي .. فان تواضع حاكم التحقيق أو الكاتب العدل المفعمة بمعنى التخلي عن زيف السلطة يقلب الآن موازين القيمة الإنسانية الثقافية لحساب (حرية) الذات وليس لتقييم الذات . فكان هذا الكائن البشري (شبه القديس) يبدو بين حوارييه عالماً من الوعي الإنساني النقي .. فهو نموذج لإنسان ميرلوبونتي (المتجاوز) لفلسفة سارتر من حيث تطرفها الرومانسي و (المتخلف) عن إنسانية أي (جنيدٍ بغدادي)من حيث تصوفه .. وكنت أكن له



شخصياً وداً عميقاً لما يبدو به من هدوء يعوزني ، كهدوء بوذا إزاء هرمان هيسه .. وما بين حسين مردان ونهاد التكرلي تناثرت شخصيات شبه جماعة (فلسفية ـ فنية) غير معلنة كانت بينها شخصية فريدالله ويردي الموسيقار المتجصن فيما بعد بـ (كبرياء) الملحن غير المفهوم ، وفاضل عباس الرسام الانطباعي الذي انتهى فيما بعد الى إنسان محبط الطموحات الى حد احتكامه لمعنى التشرد كشبه مهنة وربما كشبه هواية ، وبلند الحيدري الشاعر المرهف والمتحصن وراء نزعته البلاغية / الرمزية لما بعد (ملارميه) والمتلهف لتجسيد طموحاته الإنسانية عبر مستوياته العالمية ، ولكن من خلال عالمه الفردي .. وغيرهم وغيرهم ..

كانت تلك الأيام التي أيقظت فينا أسباب الانعتاق من رق المألوف والمحلي في التشبث بـ (رق) ما هو غريب وعالمي معاً ، كفيلة بان توحي (بالشعر والموسيقى) ، وبالفعل فان (طقوسنا) الدنيوية وقتئذ كانت ما تزال تحتكم الى ما هو عند مشارق الموت ومغاربه ، بيسر . فان (خلوة) شبه سومرية في أرجاء حفلة انتصار خالية [يتبوأ فيها (بديل) اورنانشه البغدادي مجلسه] كانت تبدو لنا إزاء (فضائية) الافريز أو (فجوته) الوسطية ، عالماً أسطورياً باهاب (حاضر) تاريخي ، ان ندل الحانة ما يزال منذ (اورنانشه) يعد زبائنه بانتصار محفوف بالزهو (عبر) زفير السكير المشبوب ، وندى دموع العاشق شبه الصريع .. ان ذلك الندل (ظل) لوحده عالماً من الشعر والموسيقى ، إذ هو يتناوب موقعه مع زبونه الزمني الراهن والمزمن ، كأي سياب أو بياتي أو حيدري : ـ انه أورنانشه واقفاً وجالساً معاً [الإشارة هنا بالطبع الى افريز أورنانشه السومري الحافل بمشهد هذا العاهل الحاكم ، باني المعبد ومكرس نفسه وأولاده لخدمته منذ أول مراحل بنائه ، ثم ان الإشارة الى الحانة ترتبط بحفلات انتصار الحاكم السومري التي يرتوي فيها هو وجلساؤه من الشراب المقدس .] على ان موقعه حينئذ لم يكن ليبتعد عن (كرسي) إزاء منضدة المقهى أو ، فيما بعد ، الحانة .. مجلس شرابهم المقدس . لقد انطوت (مقهى ياسين) إذن وهي تشرف على نهر دجلة ولم يكن ليفصلها عنه سوى شارع لا يتسع لمرور أكثر من مركبتين ورصيفين رقيقين يحفان به .. لقد انطوت تلك التي لم يعد لها الآن من وجود على الاطلاق ، على مجلس (اورنانشه) بكل احتفالياته ولم يعد كائن مَنْ كان ليميز بين حاكم ومحكوم .. فالجميع (هنا) في حضرة سدرة المقهى الوارفة متساوون ، ذلك لأنهم يحملون فو-



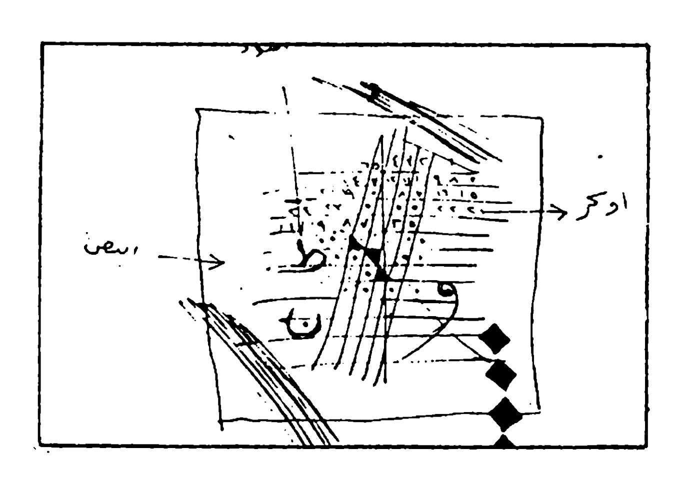
رؤوسهم (جفناتهم) أو (أواني خامات بناء المعبد) :ـ معبد إبداعهم الفني ، وبمقدار ما تساهم تلك الخامات في التعالي بالصرح والتسامي به ، كمدرسة فكرية للفن العراقي عشية انتهاء الحرب العالمية الثانية ، كانت ستساهم طموحاتهم بدفع عجلة التطور الإبداعي في سياق اختياراتهم . أجل ، يا دهان البيلسان السحري :ـ وقدحة زناد متحفنا الذهني ! أي (ثقافة) كنا نساهم في تأسيسها في السنوات العشر التي أعقبت تلك الحرب العالمية وما هي في ذاكرة الإنسان المتأمل سوى لحظة من لحظات شروده !؟

كنا إذن نحاول أن نسترد أنفاسنا . (دونما عقاقير أو أدوية) ، أو منشطات ، فمقهى ياسين ـ الافريز الطافحة بكؤوس الشاي وفناجين القهوة المُرة لم تكن لتعلن عن مسؤوليتها الأدبية والفنية مثلما كانت تعلن في حينها عن ذلك مقهى حسن عجمي أو البرلمان ولا بتظاهرات البغدادي الداندي كالمقهى البرازيلية . لقد كانت ما بين زقزقة عصافير السدرة عند الغروب وأصوات قرع (أبجديات) قطع الدومينا ، وصمت لاعبي الشطرنج تحت أضواء (النيون) البديل التكنولوجي لضوء القمر ، أقول :ـ كانت ، بكل تواضع تهيء منطلقات كل من التجديد في الشعر العربي (ما بعد ـ العمودي) وحتى ما يطلق عليه اليوم بـ قصيدة النثر ، مثلما كانت كذلك تتمخض عن أفكار الرسام والموسيقى البغدادي وهو يحلم بتاسيس مدرسة أو أسلوب خارج نطاق المألوف .. أما اليوم فهي ترزح تحت طائل الجهد البراغماتي لمالك

الأرض بعد ان استحالت الى عمارة أو شقق للسكن العمودي .. لقد (مسخت) سحنة (المقهى ـ الافريز) الآثاري الى ملامح (العمارة ـ المأوى) ولم يبقَ من تاريخها الشخصي الاثنولوجي سوى لا مقروئيته .. سوى نسقه الضديّ .

في تلك الأيام الحافلة بكرنفالات أيام عطل الأسبوع المتنوعة تنوع الديانات في العراق كانت أشباح ما بعد ـ المراهقة لشعراء ممتلئين زهواً وثقة بالنفس تمر خاطفة وهي أحياناً لا تحتمل الجلوس والصمت .. فالسياب ، الطالب الجامعي الغاضب كان يمر وكأنه زوبعة ، متأبطاً كتاباً أو كراسة ، يمر على رواد المقهى المترقبين مجيئه لكي يغادرهم فجأة في طريقه الى ما يطمئن (هاجسه) عن لعنة حرب أو عوز إنساني مدقع [كان وقتئذ كما أظن يعيش مأساة قصيدته الرائعة المومس العمياء] . ولعله كان أيضاً يعلن عن صموده المكبوت أمام ضحكات كاظم جواد وتحدياته المعكوسة العابثة . أما عبدالوهاب البياتي فكان أحياناً يتبادل مع بلند الحيدري الرأي بصوته الموضوعي الايقاع إزاء مداخلات بلند المتسامحة ، وكنا نحن الآخرين من غير الشعراء (نرجىء) باستمرار قراراتنا في رصد طبيعة الخطاب الفني ومدى التقاء ظواهره المتشابهة الهياكل (تحت) رصيد هائل من المكبوت النيء .. كنا (نتمثل) دونما وعي كل ما يدور من نقاش ، حتى ذلك الذي يخصنا لأننا ندرك قبل الاوان أولوية ان إمارة الشعر ما بعد العمودي المتنازع عليها منذ عام ١٩٤٦ لم تكن (آليات) أولوية الفن التشكيلي نفسها ، فللشعر ميدانه الخطابي اللغوي (لوغوس) وللفن التشكيلي ساحته التطبيقية (الفعل) . الاول يتحدث بصوت هادر والثاني يذيب عنه ما يتحدث بلسانه .. يذيب عنه لوحته أو منحوتته . ولكن (عصر) الخطاب التشكيلي مع ذلك كان في تباشير فجوة الذي سيتأخر بزوغ شمسه لما بعد منتصف القرن . وهكذا لم يعد لنا مفر من ان (ننظّر) لفنوننا . وكان النقاش يحتدم أحياناً أو يستحيل الى نوع من التهازل وفي أحيان أخرى ـ كنا (نتعب) ثم نروح عن أنفسنا أخيراً بمغادرة المقهى الى ملاجىء أخرى .. وهكذا لم تكن (مدرستنا) البلاغية تلك لتقسم الى فريقين (معلمين) و (متعلمين) مثلما لم يكن بعد قد وضعنا الحدود بين (الطريق) و (البيت) ولا بين الخطاب والتأويل .. ففي لحظة ما لا على التعيين أصبح بوسع أحدنا أن ينقلب من فنان الى ناقد ومن مثقف الى بدائي . ولم نكن لنحفل وقتئذ إلا بذلك الرباط الخفي الذي يربط بيننا :ـ صداقتنا لبعضنا البعض . وكانت صورة أحمد الشيخلي الصحفي المتخلي عن مهنته لحساب هوايته ، تظهره وهو يلتهم (مزّ

عرقه الذي كان يخفيه عن الانظار لانه يحتسيه في غير مكانه ، وكانه سومري يقرأ (كبد) فال أضحيته من الماعز ، أما مجيد الونداوي



الصحفي المتمرس وقتئذ في صحيفة (صدى الأهالي) فكان يستعيض عن (العرق) بلعبة الشطرنج . فهو لم يكن ليتقنها بمقدار ما يتقن (الصمت) الذي سيعتاد عليه بكل هيئته .. وعن كثب سييدو (هنري زفويدا) المهندس المعماري فيما بعد و (فؤاد رضا) عازف الفيولا المتذمر باستمرار إزاء (طالب الكيلاني) المتذوق النموذجي لكل فنون الحياةوالثقافة .. كانوا ثلاثتهم (يعلقون) على طروحات الآخرين بمدى تحمسهم ـ أي تحمس هؤلاء الآخرين ـ بأنفسهم .. كانوا (يغيظونهم) بشيء من اللؤم لكي يكتشفوا فيهم تلك المستويات الحافلة بتناقضات الثقافي المحتكم الى طبيعته .. فلا يلبثون أن يسخروا في تعليقاتهم بشيء من النكتة وحينئذ يعلن (صبيح العاني) وربما (فاضل عباس) الرسام الذي أصبح متشرداً في آخر عمره وكذلك (فريدالله ويردي) المؤلف الموسيقي الحانق المفتقر دوماً لأسباب عزف مؤلفاته ، أقول : يعلن ويعلنون عن تأييدهم بالضحك أو الابتسام أو الاغاضة .

كانت إذن مقهى ياسين في حدود الخمسينات (١٩٥١ ـ ١٩٥٤) (مختبراً) هائلا (للتنظير) في الفن وتذوقه على السواء .

ولعل هذا هو شأن كل مقاهي تلك المرحلة وما بعدها في الستينات . فإذا



ما كنت لأقيّم (بدر) أو (عبدالوهاب) أو (حسين) أو (بلند) من الشعراء الذين نحتفظ بذكرياتنا عنهم كما الحلم ، حلم عدة سنوات وثّقت بوضوح لمستقبل فنوننا المعاصرة فلأننا ما زلنا نكنُ (لمنابرنا) المهملة تلك ، أنصع الاعترافات ... ذلك انه ليس للحياة العملية من (أقبية ومسارب) إلا في هذه المهملات (اللاشعورية) المستعادة . فهي أسس كل تلك الأبدية الشامخة من مجد شعراء ورسامين وموسيقيين كادوا أن ينسوا أسسهم :- (حاضنات) إبداعاتهم بحق وها أننذا الآن بشيء من (الانحياز الرومانسي) أضعها موضع التبجيل ...

حوارات

« شاكر حسن آل سعيد »
أحد رواد الحركة التشكيلية في العالم العربي

وجهاً لوجه مع :

● مفاضلة : الحركة التشكيلية في العالم العربي تعاني حالة من الفوضى والارتباك ، ترزح تحتها هويتها المبدعة . داخل محيط تسوده ثقافة نصية تقليدية ، وأمية بصرية متعالية ، وهي مرتبطة « تلك الحالة » على نحوٍ ما بتوتر وجودي وثقافي عبّرت عنه مختلف مستويات الخطاب في الانتلجنسيا العربية .

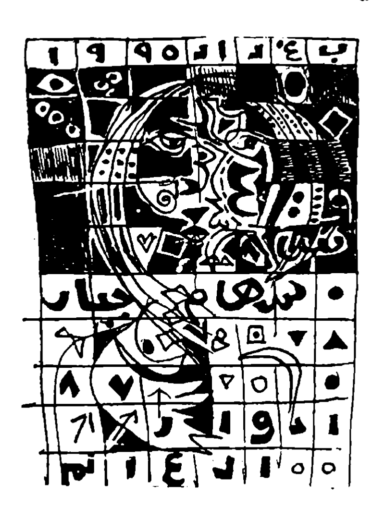
■ آل سعيد : ان إيضاح طبيعة أي حالة ، وما ينتج عنها ، يقترن قبل كل شيء بمعنى الرؤية ، فوضوح الرؤية ، هو المدخل الاول للعمل الفني . فحينما كانت أساليبنا في الخمسينات تضع في مرجعها التفكير المحلي عبر الفنون ، كنا نتشبث برؤية تضع في سياقها أهمية مواجهة التاثر بالأساليب الغربية ، بمعطيات



ذات نسغ محلي . وبعد ذلك (بالنسبة لي) توغلت ، من خلال رؤيتي ، في معنى التعبير (الديناميكي) الحافل ، بالاضافات الجديدة ، بمنظور جديد ذي توجه كوني وشمولي إن لم نقل عالمي .

تقدمـــة :

● منذ أكثر من نصف قرن ، والحركة التشكيلية في عالمنا العربي تعاني من الاضطراب والتخبط في محاولة منها لتلمس موقع خطاها واحالاتها المرجعية الحقيقية ، وكذلك في بحثها عن خصوصية هويتها المبدعة ، حيث يرافق ذلك ، قلق وجودي تراكمي ترزح تحت الذات العربية المبدعة والمعذبة في صراعها مع الآخر بكل ما نراه ونتلمسه في محيط تسوده ثقافة نصية تقليدية ، وأمية بصرية متعالية .



وفي هذا السياق ، أستطيع القول ، بأن الحركة التشكيلية على الساحة العربية ، لم تستطع بما حاولت إرساءه أو تاسيسه ، أن تجعل من طموحها ـ كصيغة تشكيلية متبلورة ـ تحققاً يكتسب شرعيته . فخلقت جواً من التشكيك ، غنياً بالاحتمالات ، قابلا للكثير من التاويلات . ولا بد لنا ، إذا أردنا التعرف على طبيعة هذه « الأمة » . من الوقوف الجريء على حقيقة الأسباب والحملات التي استهدفت سلب عالمنا العربي من معطياته الحضارية ، والتي أدت بالتالي الى سكون الحالات الكامنة في روح المعطي الحضاري للإنسان العربي ، أي يتحتم علينا ضرورة ربط الحركة التشكيلية على الساحة العربية ، بكافة الظواهر / المتغيرات التي سادت



وتجذرت في منطقتنا ، خاصة ، ما رافق مدها نشوء الحركة التشكيلية .

منذ بدايات هذا القرن ، إذ ان هذه المرحلة بالذات تشكو عموماً من الاضطراب والتوتر وفقدان المعالم . وأستطيع القول أيضاً بأن تلك الرفقة الجريئة تستدعي منا الاعتراف بالآتي :ـ ان الصراع المتوتر داخل علاقة ثنائية الجانب ، بين الفنان العربي وذاته من جهة ، وبينه وبين الغرب من جهة أخرى ، في سياقات ظرفية غير متكافئة ، أدى الى تشكيل هوية ذات صورة ضبابية لدى الفنان التشكيلي الحديث .

ـ لن تكون تلك الهوية واضحة إلا عندما تكون نموذجية ومتميزة في احالاتها المرجعية وفي بحثها عن تفاصيل الذات ، في الذاكرة الثقافية ، وفي بنيات الخزان الرمزي والجمالي للحضارة العربية . وما يتطلب معرفة واعية للحضارة ، تمكننا من النفاد داخل مكونات التراث بما فيها من سكون وانقطاع في الابداع ، وبين مكوناته بما فيها من حركة باتجاه المستقبل ، حيث يتحقق ذلك من خلال الوعي اللازم للحاضر ، الذي لا يمكننا أن نعيه إذا ما أسقطنا ذلك الماضي بما يزخر به من تراث وبناء / حي وفريد .

ـ ما زالت الحركة التشكيلية على الساحة العربية ، تدور في فلك الخصوصيات الفردية المعتمدة في أغلبها على استنتساخ واجترار التجارب الغربية . وإعادة صياغتها دون أن تحقق أطرها ومعاييرها وتقنياتها الخاصة بها . أي دون أن تحقق سماتها الجماعية ذات الشكل البيئي الخاص .

ـ إن النقد التشكيلي على الساحة العربية ، ما زال أسير سيطرة الأدب ، ومرتهن لتجارب الفنانين أنفسهم ، فهو على نحو ما (نقد فنانين) . مما أفقده ذلك أهم عنصر من العناصر البصرية في الرؤية النقدية ، فهو ما زال أيضاً ، عاجزاً عن تنظيم حدوده وتطبيقاته وهذا بالذات ، ما جعل الهوة تزداد اتساعاً بين العمل الفني والمتلقي .

وفي هذا الحوار ، سأحاول الدخول الى عالم الفنان (شاكر حسن) للتعرف على معطياته الفكرية والابداعية ، من خلال الاقتراب من تجربته الشخصية في ميدان الفن التشكيلي ونقده وما اتصل بهما من دراسات وأبحاث تقارب الثلاثة عشر مؤلفاً فتجربته بلا شك ، تجربة ناضجة في رؤاها ، موحدة في تنوعها ، غنية بمضامينها .. تجربة عاشها الفنان تقترب من روح المغامرة والاكتشاف والتواصل الحي والخلاق مع ديناميكية الواقع من جهة ، ومع تعاقب الزمن تلقائياً من جهة

أخرى ، حيث أمضى شاكر حسن ، أكثر من أربعة عقود في ميدان الفن التشكيلي ، استطاع خلالها أن يحقق اختزاناً للجزئي والكلي / التفصيلي والشمولي ، ومختزلا كل ذلك باحالات صوفية فريدة ، رابطاً إياها بحلم العمل المبدع وهاجسه .. حلم الممكن والمستحيل بين فضاءات بصرية معاشة .. وأخرى متخيلة مسكونة بالقلق والتوتر الخلاقين .

إن الاقتراب من تجربة « آ ل سعيد » ، يعني الاقتراب من بدايات التشكيل الفعلي المحركة التشكيلية في بلاد الرافدين ، والتي أثرت بشكل ظاهر وملموس على بدايات التشكيل المعاصر في معظم أرجاء الوطن العربي . فالفنان « شاكر حسن » أحد الرواد الذي أرسوا أسس الحركة التشكيلية في العراق منذ بداية الخمسينات ، حيث كانت تلك الحركة بمثابة نهوض وثورة على واقع تسوده المفاهيم الاجتماعية والفنية المتخلفة ، فهو الرائد الوحيد الذي حافظ على ربط نشاطه الفكري بفنه ، وتجلى ذلك في أهم نشاطاته ، ألا وهو سعيه لتأسيس مركز للبحوث الجمالية والفنية على مستوى الوطن العربي ، حيث يقول الناقد « عادل كامل » عن هذا المشروع : « ان الفنان يسعى لخلق « مناخ » فني جماعي ، تستطيع الذات الإبداعية أن تتطور وتزدهر فيه ، بدل أن تموت وتنسحب بعيداً عن الوسط التشكيلي والإبداعي .. فمصادر هذا المشروع ترتبط بدراسات الفنان المتنوعة بعلم الاجتماع ، التاريخ ، الدين ، الفن والتربية ، فهو من أبرز الفنانين المثابرين على العطاء والبحث منذ البدء وحتى يومنا هذا . وهذه حقيقة بحد ذاتها قيمة وجليلة ، تشير الى « صلابة » شاكر حسن بالبحث ورغبته في التوصل الى ما هو جوهري .

وأريد أن أشير الى ان الفنان قدم الى الأردن في زيارة قصيرة ، حيث ألقى خلال زيارته في المتحف الوطني الأردني ندوة قيمة بعنوان « الفن والرؤية الفنية » تجربة شخصية في العمل الفني .

وفي اليوم التالي من الندوة كان لي معه هذا الحوار :

● هل يرى « شاكر حسن » في الفن وسيلة لها من الاثر ما يؤهلها ويمكنها من خلق آفاق للمتلقي ، تفضي به الى إحالات قد لا تفهم بما أراد أن يعبّر عنه الفنان ، وهل بمقدور هذه الإحالات أن تعطي المتلقي حريته المشروعة في رؤيته للعمل الفني حسب خبرته ومعطياته وتأويلاته الخاصة به ؟

■ بالطبع ، أنا في الواقع أؤمن بهذه المقولة ، فيما يخص المتلقي ، وذلك في سياق الفكر المعاصر ذي البُعد البنيوي ، وبدقة أكثر أهمية ، التأويل الالسنـ



والتنصيص من قبل المتلقي في الرسالة التي يكون فيها الفنان طرفاً . فغياب الفنان من الحوار المتحقق ما بين الأثر الفني والمتلقي نفسه يفضي الى حرية المتلقي في فهم النص فهماً قد يكشف عن جوانب خفية لم تكن في حساب الفنان بالأساس . ومثل هذا الموقف كما ترى هو موقف مشروع في الفكر المعاصر ، إذ ان الغاء مبدأ ممارسة العمل الفني من قبل الفنان كوسيلة لطرح معانٍ ومشاعر معينة تعبّر عن ذاتيته ، أمر يتعارض الى حد بعيد ، مع استقلالية العمل الفني وحرية المتلقي . ومن هنا فان كل ما يخرج به المتلقي من انطباعات إزاء الأعمال الفنية بجميع المستويات الثقافية ، هو أمر مشروع وبمعنى آخر ، فان تباين وجهات النظر في قراءة النص عبر الاثر الفني أمر سليم ، وربما كان مثل هذا التباين ينسجم وطبيعة عمق التعبير الفني ، أو بالاحرى ارتقاء الذات مع العالم عبر الفن .

● إن اجابتك هذه تقودني الى سؤال (توليدي) في صلب الموضوع ، حول حرية المتلقي وموضوعية العمل الفني ، هذا إذا اتفقنا واعتبرنا ان الفنان يقوم من خلال أعماله الفنية ، بمهمة إعادة الصياغة والترتيب لمعطيات الواقع اللامحدودة ، بعد ان يكون قد استوعب ظروفها ومراحل تطورها وتغيرها ، حتى يتسنى له تحقيق الترسيخ والتجلي فيها بتحويلها الى موضوع ظاهر للعيان ، وأعني بهذا ، تحويل التجربة البصرية المعاشة الى تجربة بصرية متخيلة ، تصل في نتائجها الى حقائق موضوعية ، بحيث تكون هذه المسافة بين ما هو معاش وما هو متخيل ممهدة لطريق يخلق تجاوباً إيقاعياً وتحليلياً ، بين المتلقي والعمل الفني ، أو تمنحه ، حسب رأيك حرية التاويل . هنا ، أتساءل ، الى أي مدى نستطيع تقريب المسافة بين حرية المتلقي في التأويل والحقيقة الموضوعية للعمل الفني ، أي هل يمكن لنا أن نحدد العلاقة بين حرية المتلقي وموضوعية العمل الفني ؟. وهل يستدعي ذلك استبدال الواقع بين الفنان والمتلقي من جهة ، ومن التجربة البصرية المعاشة والتجربة البصرية المتخيلة من جهة أخرى ؟

■ نحن الآن إزاء ثلاثة مصطلحات كما ذكرتها أنت ، هي - معطى الواقع اللامحدود ثم رؤية الفنان الذاتية ، والحقيقة الموضوعية للعمل الفني وبالتالي ما ينتج عن هذه الثنائية بالنسبة للأثر الفني من جهة والمتلقي من جهة أخرى . ان مثل هذه العلاقات واردة بالطبع إزاء عملي الفني ، ذلك ان التقاء (ذات الفنان) بلا محدودية الواقع ، أو بالاحرى (بالمرجع) هي الأساس لعمله الفني ، وان هذا الالتقاء لا بد له من الانتفاء حتى تصبح هناك علاقة جديدة ما بين حرية المتلة

وموضوعية العمل الفني وباختصار ، ان معنى الموضوعية في الفن لا تقتضي تسلط الفنان على العالم ، كما هو مألوف في التفسير الأكاديمي لمهمة الفنان ، بل تقتضي الكشف عن جمالية المعطيات في الأثر الفني ، في الوقت الذي يُصبح فيه هذا العطاء الجديد ، وهو العمل الفني بالذات ، بمثابة الواقع اللامحدود إزاء المتلقي . وما أريد أن أوضحه تماماً ، ان استبدال المواقع بين الفنان والمتلقي وبين الواقع المحيطي وواقع اللوحة ، هو الذي يحقق معنى الموضوعية في الفن ، موضوعية تلتقي النص على انه انعكاس طبيعي للأثر الفني .

● لقد تناولت أعمالك التشكيلية في بداية تجربتك الفنية ، موضوعات متعددة ، مثل القرية والفلاحين ، رسومات وتخطيطات لقصص ألف ليلة وليلة والتأثر بالبسط والسجاجيد المزخرفة ذات الألوان المتميزة . وكذلك الجداريات في صورها الأولى . هل كان لهذه البدايات صلة من نوع ما بأعمالك الأخيرة ، بمعنى آخر ، هل كان لها تأثير مباشر على فهمك للسطح كجزء هام من أساسيات بناء اللوحة ، وما تبعه بعد ذلك على صعيد الاختزال « اللوني ، الذي كان أحد نتائج التصوف لديك ؟. وهل يعني هذا ، انه كان هناك ثمة تكون هاجسي داخلي فيك ، يدعوك للاهتمام بالعلاقات الخارجية للعمل الفني . والتي من خلالها « كرؤية » حققت أسلوبيتك الخاصة التي نعرفها اليوم ؟

■ في هذا السؤال تترابط كثير من المحاور وتتداخل فيما بينها . هناك مثلا معنى المرجعية بالنسبة للأثر الفني ، ومعنى الرؤية أو الآيديولوجية الذاتية للفنان من حيث علاقتها بالممارسة عبر الأثر الفني .. الخ ، هذا بالاضافة الى ان ثمة تحولا مهماً حدث بالنسبة لي في انسجامي مع الوجود وتقبلي لمعناه ، وهو ما كنت أرسمه قبل أن أتجه نحو الدين ، وما رسمته بعد هذا التحول ، ذلك ان اهتمامي في المرحلة الأولى كان منصباً على التوفيق ما بين الأساليب العالمية التي كنت في سياق اكتشافها ، واختيار ما ينسجم منها مع شخصيتي الفنية ، والطابع المحلي لدينا نحن النخبة من الفنانين آنذاك . كل هذا ، من أجل منح العمل الفني شخصيته الحضارية والقومية في تلك المرحلة . نعم استلهمت المواضيع الشعبية وأكدت على أهمية الشواهد الحضارية ، الى جانب استخدامي الإسلوب العالمي الذي يستطيع أن يستوعب طابعي المحلي . فكان الاهتمام بالقيم الجمالية كالتكرار والتماثل والحروف .. الخ ، جزءاً من ممارساتي التقنية والأسلوبية في التأثر بألوان السجاد والزخارف والى ما ذلك . أما بعد ان اتجهت الى اعتبار العمل الفني وسيا

في تأمل الجمال الآلهي ، فقد ظلت تلك التأثيرات كامنة في استخدام أسلوب جديد ، أسلوب ابتعد كثيراً عن التشخيص وأصبح يدور في فلك التجريد ، باعتباره وصفاً ظاهراتياً للعالم ، فأنت ترى إذن ، ان هناك « اتصالا » و « قطيعة » يتناوبان بين المرحلتين ويفصلان بينهما في آنٍ واحد . ان توجهاتي الأخيرة ، مثل تجاوز أهمية اللوحة نحو الجدار والأرض ، تعبر عن الإيقاعية التي بدأت أمثلها من خلال هذا الاتجاه ، وهي ذات « نشور » روحي وكوني معاً ، تختلف عن مهمتي الأولى في ممارسة عمل فني بغطاء فكري اجتماعي وقومي ، ولاشبه ذلك ، بشاعر كان ينظم أول الأمر بأسلوب الشعر العامودي . وسرعان ما استبدله بأسلوب الشعر الحر ، أو ما بعد الحر بما يسمى « قصيدة النثر » . فمثل هذا الشاعر لا يمكنه أن يجزم ، بأنه لم يعد مهتماً بطبيعة « النسيج » عبر كل المراحل التي مرَّ بها ، من حيث وحدة هويته الشخصية .

● يتضح لي من خلال تأمل أعمالك ذاتها ، وقراءتها بصرياً متأتية منذ مطلع الخمسينات وحتى الآن ، من انك عانيت من حالة الصراع مع الآخر ، حيث تمثلت هذه المعاناة ، في محاولات تجديد أشكال الإبداع لديك ، في ظل ولادات تشكيلية صعبة ومستعصية الوضوح في هويتها من جهة ، وفي ظل غزو الصياغات والمفاهيم الأوربية المختلفة من جهة أخرى ، والتي شكلت تنوعاً في حالات الاستلاب والارتباط لدى الكثيرين من الفنانين التشكيليين العرب . وأعتقد أيضاً ، ان ذلك شكّل لديك هماً « حرفياً / صناعياً » يخص العمل الفني ذاته .

■ في الواقع ، ان أي إيضاح لطبيعة التحول لدي ، يقترن قبل كل شيء بمعنى الرؤية ، لا التقنية ولا الأسلوب . فوضوح الرؤية . أو آيديولوجية الفنان هي المدخل الأول للعمل الفني ، وحينما كنا نرسم في الخمسينات بأساليب تضع في مرجعها التفكير المحلي عبر الفنون ، كنا نفعل ذلك من خلال رؤية نتشبث بها في سياق أهمية مواجهة التأثر بالأساليب الغربية ، وبمعطيات ذات نسغ محلي . أما رؤيتي فيما بعد ، فهي لم تتناقض مع رؤيتي الأولى بالطبع ، إلا انها توغلت الى حد سيمثله ، في معنى التعبير « الديناميكي » الحافل بالاضافات الجديدة ، من خلال منظور جديد ذي توجه كوني وشمولي ولنقل عالمي ، وهو منظور لا يتناقض بتاتاً مع التوجه الروحي نحو الخالق من خلال تأمل المخلوقات .

● كيف تفسر ربط دعواتك وتنظيراتك الصوفية ، بفنك المرتبط ارتباطاً وثيقاً وأصيلًا بالأرض والإنسان بما يعانيه من جهل وتخلف وتمزق ، حيث نجدك تقدم فناً



يعتمد اعتماداً رئيسياً على البيئة والواقع بما يحفلان به من تنوعات وتغيرات إلا على المثالي والغيبي ؟

■ باعتقادي ، ان هناك شيئاً من سوء الفهم بالنسبة لمعنى التصوف ، فالتصوف غير الزهد وهو في أكثر المعاني اختزالا ، ذكر الله .والله أكبر من ان نتصور محدداً ، فهو الخالق للفنان والنص والمتلقي وحتى المرجع (الواقع المحيطي) ، إذ اعتبرنا ان الكشف عن مرجعية هذا الواقع المادي للخالق هي التي تمثل معنى طرحي للمفهوم الصوفي في الفن . أنا أعتقد ان أي عمل فني ، إلا إذا كان من حيث القصدية ، لا يهاجم معنى الخالق ، هو أمر مشروع . فاي عمل من هذا النوع ، هو علاقة بين الإنسان والعالم المرئي ، من أجل الكشف عن الجمال المطلق ، فكيف بالنسبة لفنان يعي مثل هذا التوجه ؟. وباختصار ، فان ذكر الله من خلال الفن لا يتنافى بتاتاً مع وجود الفنان الواقعي ، وذلك لأن أي مسيرة صوفية ، بمعنى ذكر الله ، لا تتناقض مع كون الإنسان ، إنساناً سوياً يتعامل مع الناس بصورة موضوعية ، ولكنه في نفس الوقت يذكر الله من خلال الناس ، يذكره من خلال التفكير بما خلق ، وفي الآية الكريمة نستطيع أن نتأمل قوله تعالى : « وإن من شيء ، إلا ويسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم » وقوله تعالى : « ان في خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب ، الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً و على جنوبهم (يتفكّرون) في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقتَ هذا باطلًا فقنا عذاب النار » . صدق الله العظيم . فالعمل الفني إذن ، هو تفكر فيما خلق الله ، وهذا هو موقفي كمتصوف في إداء العمل الفني .

● أرى ، ان صياغة ومناقشة وجهات النظر النقدية ذات الطابع الخاص ، وعلى مستوى الفن التشكيلي بالذات ، تفترض من النقاد التشكيليين ، موقفاً واعياً ومحدداً من التجريدات النقدية الرائجة الاستعمال ، وفهماً لماهية الإبداع الفني ، باعتباره نتاجاً نوعياً متميزاً للنشاط الإنساني ، أي فهماً لمحتوى العمل الفني بخصوصيته واستقلاليته ، ببنياته وخواصه وعلاقاته المميزة له . ترى ـ حسب تجربتك وخبرتك الطويلة في مجال النقد ـ الى أي مدى كان بعض النقاد محقاً ، حينما قال عنك ، بانك كنت أميناً وكثير الاخلاص لذاتك ، بكل غناها وعمقها وقلقها الحيوي ، وان اخلاصك هذا ، لم يسمح لك بالتعرف على وجهات النظر الأخرى المغايرة لرؤيتك الفنية بالذات ، والاستفادة منها باتجاه نقدي على الأقل ؟

■ أنت ترى انني أتحدث عن نفسي أمامك . لكني في الواقع أرى ان الآخرين

هم أحق لان يتحدثون عني . وهذه المسألة لا تخصني ، فهي تخص كل الفنانين . لان الناقد هو الذي يتحدث من أجل الكشف عن الاثر الفني للفنان ، باختصار ، انني لا أود أن أدافع عن نفسي ، أو أغالي في الكشف عن مكنونات سيكولوجيتي الخاصة . فالعلاقة الاجتماعية الذهنية بيني وبين الآخرين ، هي التي ينطلق بها العمل الفني نفسه . وبالتالي فانني أتساءل ، الى أي حد كان الحوار بيني وبين العالم المحيط ورؤيات الفنانين الآخرين مستمراً من خلال هذا العمل ؟ ومن خلال نقدي أيضاً .

● أعود الآن مرة أخرى ، الى اتجاهك الصوفي ، وطرحك لهذا المفهوم من خلال رؤيتك الفنية ، حيث يقول الأستاذ « جبرا ابراهيم جبرا » في معرض حديثه عنك : لقد انصرف الفنان الى صوفية مؤمنة ، يخضع لها رسومه التجريدية ، فالعنف أخذ بالتلاشي في أعماله الأخيرة ، وحل محله تأمل وئيد ، يسميه الفنان ، تأمل في جلال الله .

هل تعتقد ، بأن اتجاهك الى الصوفية ، وطرح مفهوم أو رؤية ـ من خلاله ـ في ادائك للعمل الفني ، كان نتيجة قلقك الإبداعي وتشعبك في البحث وتنوع الأساليب لديك . وبالتالي ما نتج عن ذلك وترتب عليه من مشاكل نظرية صغتها أنت ، ولم تجد أمامك وسيلة للتعبير عنها إلا من خلال هذا الاتجاه ؟ كما يقول الناقد (عادل كامل) : « ان الفنان شاكر قد اختار رؤية جمالية حاول بها ومن خلالها أن يخرج من مأزقه » . أم ان اتجاهك الى الصوفية جاء نتيجة تطور طبيعي في مسار بحثك عن خلق آفاق رحبة ، تكشف صلات الجمال الخفية بين الذات والكون ، يكون فيها المطلق محققاً من خلال الجزئي والمألوف ؟

■ ما الذي يمكن أن يقدم أو يؤخر جوابي عن هذا السؤال ؟ فالنقاد يتحدثون عن وجهات نظرهم المرتبطة بمدى تحليلهم للعمل الفني بالطبع ، وكل يتحدث من منظوره الخاص ، ولكني أعتقد ان هناك تفانياً (فناء الجانب بالجانب الآخر) . فما يوضحه الفنان ، يكون من خلال عمله الفني ، وما يوضحه الناقد يكون من خلال عمله النقدي ، وان إشكالية تحميل الوجود الإنساني مغبة التحكم في التقنية أو الاسلوب ، وبالعكس ، أن يكون هذا الأسلوب أو التقنية هي التي تستدعي الموقف الإنساني ، فأنا أرى ان أي فنان مبدع لن يغيّر اعتقاده أو رؤيته الفنية من أجل تقنياته أو أسلوبه ، بل على العكس من ذلك ، فان أي تغير في عمله الفني يظل



وموضوعية العمل الفني وباختصار، ان معنى الموضوعية في الفن لا تقتضي تسلط الفنان على العالم ، كما هو مألوف في التفسير الأكاديمي لمهمة الفنان ، بل تقتضي الكشف عن جمالية المعطيات في الأثر الفني ، في الوقت الذي يصبح فيه هذا العطاء الجديد ، وهو العمل الفني بالذات ، بمثابة الواقع اللامحدود إزاء المتلقي . وما أريد أن أوضحه تماماً ، ان استبدال المواقع بين الفنان والمتلقي وبين الواقع المحيطي وواقع اللوحة ، هو الذي يحقق معنى الموضوعية في الفن ، موضوعية تلتقي النص على انه انعكاس طبيعي للأثر الفني .

● لقد تناولت أعمالك التشكيلية في بداية تجربتك الفنية ، موضوعات متعددة ، مثل القرية والفلاحين ، رسومات وتخطيطات لقصص ألف ليلة وليلة والتأثر بالبسط والسجاجيد المزخرفة ذات الألوان المتميزة . وكذلك الجداريات في صورها الأولى . هل كان لهذه البدايات صلة من نوع ما بأعمالك الأخيرة ، بمعنى آخر ، هل كان لها تأثير مباشر على فهمك للسطح كجزء هام من أساسيات بناء اللوحة ، وما تبعه بعد ذلك على صعيد الاختزال « اللوني ، الذي كان أحد نتائج التصوف لديك ؟. وهل يعني هذا ، انه كان هناك ثمة تكون هاجسي داخلي فيك ، يدعوك للاهتمام بالعلاقات الخارجية للعمل الفني . والتي من خلالها « كرؤية » حققت أسلوبيتك الخاصة التي نعرفها اليوم ؟

■ في هذا السؤال تترابط كثير من المحاور وتتداخل فيما بينها . هناك مثلا معنى المرجعية بالنسبة للأثر الفني ، ومعنى الرؤية أو الآيديولوجية الذاتية للفنان من حيث علاقتها بالممارسة عبر الأثر الفني .. الخ ، هذا بالاضافة الى ان ثمة تحولا مهماً حدث بالنسبة لي في انسجامي مع الوجود وتقبلي لمعناه ، وهو ما كنت أرسمه قبل أن أتجه نحو الدين ، وما رسمته بعد هذا التحول ، ذلك ان اهتمامي في المرحلة الأولى كان منصباً على التوفيق ما بين الأساليب العالمية التي كنت في سياق اكتشافها ، واختيار ما ينسجم منها مع شخصيتي الفنية ، والطابع المحلي لدينا نحن النخبة من الفنانين آنذاك . كل هذا ، من أجل منح العمل الفني شخصيته الحضارية والقومية في تلك المرحلة . نعم استلهمت المواضيع الشعبية وأكدت على أهمية الشواهد الحضارية ، الى جانب استخدامي الإسلوب العالمي الذي يستطيع أن يستوعب طابعي المحلي . فكان الاهتمام بالقيم الجمالية كالتكرار والتماثل والحروف .. الخ ، جزءاً من ممارساتي التقنية والأسلوبية في التأثر [illegible] السجاد والزخارف والى ما ذلك . أما بعد ان اتجهت الى اعتبار العمل الفني [illegible]

في تامل الجمال الآلهي ، فقد ظلت تلك التاثيرات كامنة في استخدام أسلوب جديد ، أسلوب ابتعد كثيراً عن التشخيص وأصبح يدور في فلك التجريد ، باعتباره وصفاً ظاهراتياً للعالم ، فانت ترى إذن ، ان هناك « اتصالا » و « قطيعة » يتناوبان بين المرحلتين ويفصلان بينهما في آنٍ واحد . ان توجهاتي الأخيرة ، مثل تجاوز أهمية اللوحة نحو الجدار والأرض ، تعبر عن الإيقاعية التي بدأت أمثلها من خلال هذا الاتجاه ، وهي ذات « نشور » روحي وكوني معاً ، تختلف عن مهمتي الأولى في ممارسة عمل فني بغطاء فكري اجتماعي وقومي ، ولأشبه ذلك ، بشاعر كان ينظم أول الأمر بأسلوب الشعر العامودي . وسرعان ما استبدله بأسلوب الشعر الحر ، أو ما بعد الحر بما يسمى « قصيدة النثر » . فمثل هذا الشاعر لا يمكنه أن يجزم ، بانه لم يعد مهتماً بطبيعة « النسيج » عبر كل المراحل التي مرَّ بها ، من حيث وحدة هويته الشخصية .

● يتضح لي من خلال تامل أعمالك ذاتها ، وقراءتها بصرياً متأتية منذ مطلع الخمسينات وحتى الآن ، من انك عانيت من حالة الصراع مع الآخر ، حيث تمثلت هذه المعاناة ، في محاولات تجديد أشكال الإبداع لديك ، في ظل ولادات تشكيلية صعبة ومستعصية الوضوح في هويتها من جهة ، وفي ظل غزو الصياغات والمفاهيم الأوربية المختلفة من جهة أخرى ، والتي شكلت تنوعاً في حالات الاستلاب والارتباط لدى الكثيرين من الفنانين التشكيليين العرب . وأعتقد أيضاً ، ان ذلك شكَّل لديك هماً « حرفياً / صناعياً » يخص العمل الفني ذاته .

■ في الواقع ، ان أي إيضاح لطبيعة التحول لدي ، يقترن قبل كل شيء بمعنى الرؤية ، لا التقنية ولا الأسلوب . فوضوح الرؤية . أو آيديولوجية الفنان هي المدخل الأول للعمل الفني ، وحينما كنا نرسم في الخمسينات بأساليب تضع في مرجعها التفكير المحلي عبر الفنون ، كنا نفعل ذلك من خلال رؤية نتشبث بها في سياق أهمية مواجهة التاثر بالأساليب الغربية ، وبمعطيات ذات نسغ محلي . أما رؤيتي فيما بعد ، فهي لم تتناقض مع رؤيتي الأولى بالطبع ، إلا انها توغلت الى حد سيمتله ، في معنى التعبير « الديناميكي » الحافل بالاضافات الجديدة ، من خلال منظور جديد ذي توجه كوني وشمولي ولنقل عالمي ، وهو منظور لا يتناقض بتاتاً مع التوجه الروحي نحو الخالق من خلال تأمل المخلوقات .

● كيف تفسر ربط دعواتك وتنظيراتك الصوفية ، بفنك المرتبط ارتباطاً وثيقاً وأصيلًا بالأرض والإنسان بما يعانيه من جهل وتخلف وتمزق ، حيث نجدك تقدم فناً



يعتمد اعتماداً رئيسياً على البيئة والواقع بما يحفلان به من تنوعات وتغيرات إلا على المثالي والغيبي ؟

■ باعتقادي ، ان هناك شيئاً من سوء الفهم بالنسبة لمعنى التصوف ، فالتصوف غير الزهد وهو في أكثر المعاني اختزالا ، ذكر الله .والله أكبر من ان نتصور محدداً ، فهو الخالق للفنان والنص والمتلقي وحتى المرجع (الواقع المحيطي) ، إذ اعتبرنا ان الكشف عن مرجعية هذا الواقع المادي للخالق هي التي تمثل معنى طرحي للمفهوم الصوفي في الفن . أنا أعتقد ان أي عمل فني ، إلا إذا كان من حيث القصدية ، لا يهاجم معنى الخالق ، هو أمر مشروع . فاي عمل من هذا النوع ، هو علاقة بين الإنسان والعالم المرئي ، من أجل الكشف عن الجمال المطلق ، فكيف بالنسبة لفنان يعي مثل هذا التوجه ؟. وباختصار ، فان ذكر الله من خلال الفن لا يتنافى بتاتاً مع وجود الفنان الواقعي ، وذلك لان أي مسيرة صوفية ، بمعنى ذكر الله ، لا تتناقض مع كون الإنسان ، إنساناً سوياً يتعامل مع الناس بصورة موضوعية ، ولكنه في نفس الوقت يذكر الله من خلال الناس ، يذكره من خلال التفكير بما خلق ، وفي الآية الكريمة نستطيع أن نتاٍمل قوله تعالى : « وإن من شيء ، إلا ويسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم » وقوله تعالى : « ان في خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب ، الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً و على جنوبهم (يتفكّرون) في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلًا فقنا عذاب النار » . صدق الله العظيم . فالعمل الفني إذن ، هو تفكر فيما خلق الله ، وهذا هو موقفي كمتصوف في إداء العمل الفني .

● أرى ، ان صياغة ومناقشة وجهات النظر النقدية ذات الطابع الخاص ، وعلى مستوى الفن التشكيلي بالذات ، تفترض من النقاد التشكيليين ، موقفاً واعياً ومحدداً من التجريدات النقدية الرائجة الاستعمال ، وفهماً لماهية الإبداع الفني ، باعتباره نتاجاً نوعياً متميزاً للنشاط الإنساني ، أي فهماً لمحتوى العمل الفني بخصوصيته واستقلاليته ، ببنياته وخواصه وعلاقاته المميزة له . ترى ـ حسب تجربتك وخبرتك الطويلة في مجال النقد ـ الى أي مدى كان بعض النقاد محقاً ، حينما قال عنك ، بانك كنت أميناً وكثير الاخلاص لذاتك ، بكل غناها وعمقها وقلقها الحيوي ، وان اخلاصك هذا ، لم يسمح لك بالتعرف على وجهات النظر الاخرى ، المغايرة لرؤيتك الفنية بالذات ، والاستفادة منها باتجاه نقدي على الاقل ؟

■ أنت ترى انني أتحدث عن نفسي أمامك . لكني في الواقع أرى ان الاخرين

هم أحق لان يتحدثون عني . وهذه المسالة لا تخصني ، فهي تخص كل الفنانين .
لان الناقد هو الذي يتحدث من أجل الكشف عن الاثر الفني للفنان ، باختصار ، انني لا أود أن أدافع عن نفسي ، أو أغالي في الكشف عن مكنونات سيكولوجيتي الخاصة . فالعلاقة الاجتماعية الذهنية بيني وبين الآخرين ؟ هي التي ينطلق بها العمل الفني نفسه . وبالتالي فانني أتساءل ، الى أي حد كان الحوار بيني وبين العالم المحيط ورؤيات الفنانين الآخرين مستمراً من خلال هذا العمل ؟ ومن خلال نقدي أيضاً .

● أعود الآن مرة أخرى ، الى اتجاهك الصوفي ، وطرحك لهذا المفهوم من خلال رؤيتك الفنية ، حيث يقول الاستاذ « جبرا ابراهيم جبرا » في معرض حديثه عنك : لقد انصرف الفنان الى صوفية مؤمنة ، يخضع لها رسومه التجريدية ، فالعنف أخذ بالتلاشي في أعماله الاخيرة ، وحل محله تامل وئيد ، يسميه الفنان ، تامل في جلال الله .

هل تعتقد ، بأن اتجاهك الى الصوفية ، وطرح مفهوم أو رؤية ـ من خلاله ـ في ادائك للعمل الفني ، كان نتيجة قلقك الإبداعي وتشعبك في البحث وتنوع الأساليب لديك . وبالتالي ما نتج عن ذلك وترتب عليه من مشاكل نظرية صغتها أنت ، ولم تجد أمامك وسيلة للتعبير عنها إلا من خلال هذا الاتجاه ؟ كما يقول الناقد (عادل كامل) : « ان الفنان شاكر قد اختار رؤية جمالية حاول بها ومن خلالها أن يخرج من مازقه » . أم ان اتجاهك الى الصوفية جاء نتيجة تطور طبيعي في مسار بحثك عن خلق آفاق رحبة ، تكشف صلات الجمال الخفية بين الذات والكون ، يكون فيها المطلق محققاً من خلال الجزئي والمألوف ؟

■ ما الذي يمكن أن يقدم أو يؤخر جوابي عن هذا السؤال ؟ فالنقاد يتحدثون عن وجهات نظرهم المرتبطة بمدى تحليلهم للعمل الفني بالطبع ، وكل يتحدث من منظوره الخاص ، ولكني أعتقد ان هناك تفانياً (فناء الجانب بالجانب الاخر) . فما يوضحه الفنان ، يكون من خلال عمله الفني ، وما يوضحه الناقد يكون من خلال عمله النقدي ، وان إشكالية تحميل الوجود الإنساني مغبة التحكم في التقنية أو الاسلوب ، وبالعكس ، أن يكون هذا الاسلوب أو التقنية هي التي تستدعي الموقف الإنساني ، فانا أرى ان أي فنان مبدع لن يغيّر اعتقاده أو رؤيته الفنية من أجل تقنياته أو أسلوبه ، بل على العكس من ذلك ، فان أي تغير في عمله الفني يظل



نتيجة لتحوله الفكري . قطعاً أنا لم أفكر بمثل هذه الطريقة التي تفترض انني استبدلت معطياتي التقنية والاسلوبية ، لكي أستبدل بذلك رؤيتي .

نبذة عن حياة الفنان

[الفنان (شاكر حسن آل سعيد) من مواليد العراق سنة (١٩٢٥) ، وهو من أبرز الفنانين التشكيليين على الساحة العربية . فهو من المؤسسين الأوائل (لجماعة بغداد للفن الحديث) عام (١٩٥١) وأصدر كتاب البُعد الواحد في نفس السنة ، وسعى بعد ذلك ، عام ١٩٧٣ لتاسيس مركز البحوث الجمالية والفنية . ومن مؤلفاته : الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي ، كتاب دراسات تأملية ، فصول في الحركة التشكيلية في العراق ، ويقع في جزئين ، الحرية في الفن ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، مبحث حول تاريخ الحضارة في وادي الرافدين ، قراءات في الفن الإسلامي ، جوهر التفاني بين الانا والآخر .. الخ] .

العودة الى القرية
الكتابة على الجدران
البُعد الواحد



وجهاً لوجه مع :

« شاكر حسن آل سعيد » أحد رواد الحركة التشكيلية في العالم العربي(*)

تقدمة وحوار : غسان مفاضلة

● مفاضلة : ما زال النقد التشكيلي على الساحة العربية ، أسير سيطرة الادب والمرتهن لتجارب الفنانين أنفسهم ، فهو على نحو ما « نقد فنانين » مرتبط بمنطلقاتهم ويمبادئهم الجمالية ، مما أفقده ذلك أهم عنصر من العناصر البصرية في الرؤية النقدية . فضلا على ذلك ، عجز النقد التشكيلي عن تنظيم حدوده وتطبيقاته . إزاء ذلك ، يتوجب علينا إعادة النظر في معظم القيم النقدية السائدة ، والتي تقدم لنا بوصفنا أحكام واتجاهات نقدية ، والبدء في البحث عن منهجية جديدة ، ذات مفاهيم ومعايير تنطلق من المبادىء الواضحة لقراءة الأعمال التشكيلية ، ومن الأهداف المحددة لتلك القراءة أيضاً .

■ آل سعيد : من خلال انطباعاتي كناقد يتعامل مع الحقيقة النقدية ، أقول ان معظم النقاد لا يزالون يعتبرون النقد الحقيقي هـــو ، نقد موقف الفنان ، وليس موضوعية العمل الفني . وأعتبر ذلك منزلقاً يمر به النقد البورجوازي والنقد الكلاسيكي ، وباعتقادي ، ان النقد البنيوي هو الذي بمستطاعه أن يتجاوز هذه الاشكالية وأؤكد بأن موضوعية الناقد لا تلتقي مع موضوعية الفنان إلا خلال العمل الفني فقط .

تقدمة :

في الجزء من هذا الحوار مع الفنان (شاكر حسن) تطرقنا الى عدة مواضيع ، فيما يتعلق بأصالة وموضوعية العمل الفني ، وعلاقة ذلك بحرية المتلقي في التأويل المشروع . كما تناول الحوار بدايات تجربة الفنان في الخمسينات ، وما رافقها

(*) صحيفة الدستور الاردنية ـ عدد يوم ١٩٩١/١٢/٦ .



من مشاكل أسلوبية وتقنية ، في مرحلة اتسمت بولادات تشكيلية صعبة ومستعصية الوضوح في هويتها . وفي ظل غزو الصياغات والمفاهيم الأوربية المختلفة ، والتي أدت ، بعد مراحل عديدة مرّ بها الفنان ، الى بلورة منظور جديد ، في الفن ، ذي توجه كوني وشمولي لديه . كما تناولنا أيضاً التجربة الصوفية عنده من خلال طرحه لها كمفهوم ورؤية في العمل الفني ، وما أدت إليه من خلق آفاق رحبة (تكشف صلات الجمال الخفية بين الذات والكون) يكون فيها المطلق محققاً من خلال الجزئي والمألوف .

وفي هذا الجزء من الحوار سنسلط الضوء على مفهوم « البُعد الواحد » وما رافقه من إشكالات نظرية وعملية منذ عام ١٩٧١ ، حين أسس الفنان ، آنذاك ، تجمع البُعد الواحد ، وما توصل إليه من نتائج حتى الآن .

أما فيما يتعلق بصياغة ومناقشة القضايا ، المتعلقة بالحركة التشكيلية ونقدها على الساحة العربية ، فهذا ما سنتطرق إليه في بقية الحوار . وأرى ان تلك الصياغة والمناقشة تتطلب منا ، موقفاً واعياً ومحدداً من التجريدات النقدية والتقيمات الرائجة الاستعمال ، وكذلك تستدعي منا فهماً واضحاً لماهية الإبداع الفني ، باعتباره نتاجاً نوعياً متميزاً للنشاط الإنساني ، أي فهماً لمحتوى العمل الفني بخصوصياته واستقلاليته ، ببنياته وعلاقاته المميزة له ، وذلك حتى نستطيع أن نتحقق من شرعية الحركة التشكيلية وإفرازاتها على الساحة العربية ، وحتى نكون أكثر جرأة ووضوحاً في طرح القضايا ومناقشتها على المستوى النظري . بالحد الادنى ، يتحتم علينا ، أن نحذر طبيعة « الأزمة » التي عانت منها تلك الحركة وربطها بكافة المتغيرات والظواهر التي سادت وتجذرت في عالمنا العربي ، وما ينتج عن ذلك من ارهاصات وصراعات متعددة الجوانب ، أثرت بشكل مباشر على تحقيق صيغة متبلورة للحركة التشكيلية العربية ، وكما ذكرت في مقدمة الجزء الأول من هذا الحوار ، علينا إذا أردنا تحديد طبيعة تلك الأزمة والتعرف على ملامحها ، أن نبدأ بمناقشة النقاط الرئيسية التالية :

ـ إن الصراع المتوتر داخل علاقة ثنائية الجانب ، بين الفنان العربي وذاته من جهة ، وبينه وبين الغرب من جهة أخرى . في سياقات ظرفية غير متكافئة ، أدى الى تشكيل هوية ذات صورة ضبابية لدى الفنان التشكيلي الحديث .

ـ لن تكون تلك الهوية واضحة ، إلا عندما تكون نموذجية ومتميزة ، في إحالاتها المرجعية وفي بحثها عن تفاصيل الذات ، في الذاكرة الثقافية ،



وفي بنيات الخزان الرمزي والجمالي للحضارة العربية ، وهذا يتطلب معرفة واعية للحضارة ، تمكننا من التمييز بين مكونات التراث بما فيها من سكون وانقطاع في الإبداع ، وبين مكوناته بما فيها من حركة باتجاه المستقبل ، حيث يتحقق ذلك من خلال الوعي اللازم للحاضر ، الذي لا يمكننا أن نعيه إذا ما أسقطنا ذلك الماضي بما يزخر به من تراث دينامي ، حي وفريد .

ـ ما زالت الحركة التشكيلية على الساحة العربية ، تدور في فلك الخصوصيات الفردية المعتمدة في أغلبها على استنساخ واجترار التجارب الغربية ، وإعادة صياغتها دون أن تحقق أطرها ومعاييرها وتقنياتها الخاصة بها ، أي دون ان تحقق سماتها الجماعية ذات الشكل البيئي الخاص .

ـ إن النقد التشكيلي على الساحة العربية ، ما زال أسير سيطرة الأدب ، ومرتهناً لتجارب الفنانين أنفسهم ، فهو الى حد ما (نقد فنانين) ، مما أفقده ذلك أهم عنصر من العناصر البصرية في الرؤية النقدية . فهو ما زال أيضاً ، عاجزاً عن تنظيم حدوده وتطبيقاته ، وهذا بالذات ، ما جعل الهوة تزداد إتساعاً بين العمل الفني والمتلقي .

● سؤالي الآن يدور حول الفنان الفرنسي « بول سيزان » ومدى تأثرك به ، سواءً من حيث الشكل أم المضمون ، وهل كان لتأثرك به علاقة في الغائك للمنظر وعدم اهتمامك بالبُعد الثالث ، واهتمامك بالضوء ؟ حيث اعتبرت هذه « الابعاد » أجزاء هامة من أساسيات بناء اللوحة لديك ؟

● في الواقع ، ان تأثري (بسيزان) كان في المرحلة الاولى لي في الخمسينات ، ولعله استمر ، بعد ذلك ، بشكل أو بآخر ، فلسيزان مكانته المعروفة في الفكر الفني المعاصر ، فهذا الفنان كان يضرب مثلا واضحاً ، في أهمية البحث عن الرؤية الفنية ، ومناقشة مشاكل العلاقة بين الفنان والمحيط ومن هذا المنطلق ، كان إيماني بأهمية أسبقية الرؤيا على العمل الفني فانها تنهل ، بلا شك ، من « سيزان » . لكن مشاكل سيزان الاسلوبية والتقنية لم تعد تعنيني في المرحلة الثانية لي ، ولا سيما انني اتجهت بعد ذلك ، نحو صوفية التعبير ، التي حاول « كاندنسكي » استنطاقها في أعماله ، كنتيجة لتأمله في معنى الوجود القومي والروحي .

● تقول في كتابك (البُعد الواحد) : « ان التعبير بالحرف هو محاولة مشروعة ويعتبر تطوراً تاريخياً للفن نحو تخطي الواقع السطحي ذي البُعدين ،



كمناخ طبيعي للعمل الفني ، الى حقيقة الخط (أو البُعد الواحد) ، كما ان هناك مجالات أخرى تستبدل السطح التصويري بالفضاء الحقيقي والفراغ المعماري ذي الأبعاد الثلاثة ، أو البُعد الرابع ـ الحركة النسبية ـ أو الحركة العقلية أو الرؤيا البصرية الفوقية » . ألا تعتقد معي ، بأن إمكانات الحرف ، كامكانات الأشكال الهندسية الأخرى ، مثل الدائرة والمربع والمثلث والمستطيل وما الى ذلك ، تستطيع أن تخدم العمل الفني ككل متكامل ، وقادرة بنفس الوقت ، ان تسهم بخلق علاقات جمالية جديدة؟ هذا مع إقراري بخصوصية الحرف العربي ، القادر على خلق إيقاعات وإيحاءات متنوعة . إلا ان هذا يبقى من حيث علاقته الشكلية طافياً على سطح وهمي ، دون أن يرتبط بمحتوى واقعي ، وبالتالي ، فان اللوحة ، هنا ، بما تحمله من معانٍ ثقافية ومضامين حضارية ، عبر عالمين مختلفين ، تكون مهيأة لتجاوز طاقتها التشكيلية . بما حملت به من اختزالات خطية ولونية ، حيث يبقى شكل اللوحة عرضة للانفصال عن محتواها ، إلا إذا كان بمقدور كل من العالمين ، العالم « اللغوي » والعالم التشكيلي ، أن ياخذ دور الآخر ، وفق حركة تفاعلية بندولية كلية المنشأ وكلية الهدف .

■ ان كلمة البُعد الواحد ، كعنوان للكتاب ، ينطبق الى حد بعيد ، على معنى استلهام الحرف ، لكن البُعد الواحد ، كمنطلق من أجل التوصل الى تقنية جديدة وأسلوب جديد أمر آخر . سؤالك في الواقع ، يحمل إشكالية أساسية تناقش العلاقة بين التوافق عبر « العمل الفني » ووحدة هذا العمل ، أو بالأحرى وحدة الأثر الفني في أية لوحة كانت . أن ظهور البُعد الواحد ، سواء كمدرسة أم كمعطيات تقنية وأسلوبية ، يعتمد أساساً على ثنائية العالم « اللغوي » والعالم التشكيلي ، أو بشكل أدق ، التوفيق بين الحرف من حيث دلالته اللغوية المقروءة ـ وربما عبر الكلمات والعبارات على أساس « ألسنية » الخطاب اللغوي ، وبين السطح التصويري وما عليه من اضافات لونية وخامات مختلفة . باعتباره قناة لغوية تعتمد على المرئي والحسي قبل عملية القراءة . هنا إذن يتضح معنى أهمية التوفيق ثانية بين أجزاء الأثر الفني كوحدة متكاملة ، وأهمية ما تتمخض عنه الطروح الفنية المختلفة في سياق العمل الفني . أنا شخصياً ، حاولت خلال مسيرتي الفنية بهذا الخصوص ، وأحاول حتى الآن احكام التفاني / أو التداخل ، ما بين العالم اللغوي الذي أصنفه في جانب المحتوى والعالم التشكيلي الذي يصنف عادة لحساب الشكل . وهكذا تماديت في تعميق وجهة نظري ، بمعنى الحرف ودوره في ثنائية البُعد الواحد ،



الى ابتداع أشكال جديدة لغوية مثل الكلمات المنقوصة أو المقلوبة وربما المشوهة « أو غير المقروءة » ، الى استبدال العدد بالحرف بمعنى اللغة « الجفرية » ، وبالتالي التوصل الى علامات انبثقت أساساً من العالم اللغوي ، ولكنها أصبحت علامات شكلية ، أي انني استطعت أن أصنع شكلا « للمحتوى » . ولدي محاولات أخرى ، في ان أضع محتوى للشكل أيضاً ، ولو كان بتدوين اسم اللون بدلا من استعماله . على كل حال ، المهم هو انني لا أغفل أهمية وحدة العمل الفني وأثره ، على الرغم مع ان هذه الوحدة ، قد تعتمد في البداية على نوع من التخارج بين المحتوى والشكل ، مما يؤكد أهمية العمل على وحدة العمل الفني عموماً .

● ألا ترى ، ان محاولاتك في صناعة محتوى ما لشكل معين ، تتطلب من المتلقي ثقافة بصرية متميزة ، خاصة فيما يتعلق بتدوين اسم اللون بدلا من استخدامه ، حيث يتجدد ، عبر ذلك ، الاثر الفني لدى المتلقي ، مما يسهم في تقليص حريته المشروعة في التأويل على الأقل ؟

■ أعتقد ان هذه المسألة ، هي إشكالية المتلقي في جميع المراحل الذهنية المتطورة باستمرار مثلما هي إشكالية الفنان من جانبه أيضاً . فانا أحاول ألا أتدخل أو أتعسف في طرح رؤيتي الفنية فهي ، في جميع الاحوال ، تبقى ملك المتلقي الذي يتعامل مع النص . وما أريد أن أؤكد عليه ، هو انني أطرح محاولات تشكيلية ، وخاصة في مجال اللوحة المرسومة ، وليس في مجالات أخرى للتعبير كفن « الاداء » مثلا ، حيث تختفي اللوحة نهائياً . أقول ، ان ما أحاول تقديمه كعلاقة ومفصل بيني وبين المحيط هو اقتراح يستطيع المتلقي أن يحقق تناصه فيه عبر الاثر الفني ، الذي سيعقد معه حواره الخاص . ولكنني في جميع الاحوال ، أؤمن بأن نجاح محاولتي ، هو ما يستطيع النص عبر الاثر الفني ، أن يتحدث به عن نفسه بنفسه ، بلا مؤلف وبلا متلقي . فانت ترى ان المسألة متروكة لمستوى المشاهد الثقافي ولزمان تأمله للنص . فمحاولاتي ، قد تفهم من قبل متلقي سيأتي بعد عشرات السنين أو مئات السنين ، تماماً مثلما نتذوق اليوم الرسوم البدائية وقد ظهرت منذ العصر الحجري القديم ، ولكن بذهنية متقدمة عما قبل .

● تقول أيضاً ، في كتابك « الفن يستلهم الحرف » : من الناحية الفلسفية ، أعتبر الفكر المولع باقتباس الحرف في الفن فكراً متجاوزاً . انه لا يحاول التعمق في الإستقصاء كمحاولة ذات اتجاه عملي تجريبي ، بل يحاول التشعب في التجربة المقارنة ما بين عالمين هما « عالم الحرف » اللغوي و « عالم البُعدين -

التشكيلي . أتساءل هنا ، هل نستطيع إحكام التقارب بين عالمين مختلفين ، من خلال استنطاقك للدوال في الفن التشكيلي ، دون أن يؤثر ذلك ، على التوافق الطبيعي بين المحتوى والشكل للعمل الفني ؟

■ أستطيع أن أقول ، ان هناك عدة صيغ لاحكام التقارب بين هذه المعطيات ، فمثلا أحاول تقنياً استخدام الفراغ المعماري (المميز) كخامة من خامات السطح التصويري ، فهي كما ترى ، محاولة أخرى تشابه الى حد بعيد احكام التفاني بين المحتوى والشكل . وما يؤرقني حقاً ، هو كيف أستطيع أن أستنطق الدوال في الفن التشكيلي ، في الوقت الذي تصبح فيه الدلالة قريبة ، بل منبثقة من هذه الدوال بالذات ، وهو ما يبعدها عن معنى الخطاب اللغوي ، وظهور معاني الكلمات عبر الكلمات في ذهن القارىء ، بصورة لا تمثل تجاوز الدوال أو الحروف ، في حين ، ان منطلقي بالاساس يتضمن مثل هذا التوافق بين المحتوى والشكل في العالم اللغوي والعالم التشكيلي ، والعملية معقدة عما ترى .

● لاكن أكثر صراحة ووضوحاً ، لاسألك من خلال ما تقدم : هل تدعو لخلق تيار مزدوج بين الفكر العربي والفن التشكيلي المعاصـر ؟ أم تحاول أن تجعـل من المضمون المثالي قيمة أولى في العمل التشكيلي ؟ وهل الحروفية قادرة على أن تؤدي غرضاً معرفياً ، ثقافياً وفلسفياً ، مثالياً كان أم مادياً ؟

■ نحن الآن إزاء ثلاثة مخاور نقدية للكشف عن مسؤولية الثقافة عبر الفن التشكيلي ، بالنسبة للتيار المزدوج . أعتقد ، انني ذكرت في البداية ، ان طبيعة التوفيق بين عالم الحروف واللغة المقروءة وعالم اللوحة المرئي ، هي مسألة تقع بين الإزدواجية والوحدة الكاملة للاثر الفني والنص . من هنا كان مصطلح التوفيق أكثر ملاءمة من معنى الإزدواجية . فانا لا أريد أن أبقي كِلا العالمين اللغوي والتشكيلي منفصلين عن بعضهما البعض بالطبع ، وهذا ما يمكن أن توضحه أعمالي عند تأمل المتلقي لها .

أما بخصوص ما يتحقق لدى الآخرين في أعمالهم الفنية كفنانين تشكيليين ، فتلك مسألة تخصهم ، وأنا بالطبع ، لا أتناقض معهم في أهمية وحدة العمل الفني ، وبالنسبة للمحور الثاني من سؤالك ، فيما يتعلق بأهمية المضمون المثالي في الفن التشكيلي ، أعتقد ان ليس هنالك مضمون مثالي بصورة نهائية . لان المضمون ، بمعنى الدلالة سيأتي بعد الشكل ويعد تشخيص الدالات على الأقل ، حسب رأي ميرلو بونتي في فلسفة ظاهرية الإدراك . فمن هذه الناحية أرى ، ان هذا الهدف

بالذات ، هو ما تحققه معاناتي في البُعد الواحد ، إذ ان إسهام العالم الحروفي / اللغوي ، والعالمي التشكيلي / الحسي المرئي في عالم واحد يتم بوضع كِلا العالمين جنباً الى جنب على مسرح واحد ، هو اللوحة ، وليس كما تهيئه لنا النظرة التقليدية لمعنى العمل الفني ، أو المشخصة بشكل اقحامي في الواقعية الاشتراكية . أما بالنسبة للمحور المتعلق بمقدرة الحروفية على تادية الغرض المعرفي والثقافي ، فاعتقد ان اختلاف مستويات الفنانين في معاملة الحرف ، هي التي توضح ذلك ، وحتى بالنسبة لاعمالي ، لا يكفي أن أدعي انني معرفي في معاملة اللوحة ، لأن استنطاق اللوحة من قبل المشاهد هو الذي يبرهن على ذلك ، ولكي أي مشاهد ؟.. المشاهد الواعي لمعنى الخطاب المعرفي بالطبع .

الدستور الثقافي يحاور :

شاكر حسن آل سعيد

أحد رواد الحركة التشكيلية في العالم العربي

● تقدمة وحوار : غسان مفاضلة

● تستضيف عمان ، هذه الاثناء ، الفنان العراقي « شاكر حسن آل سعيد » بدعوة من مؤسسة عبدالحميد شومان ، حيث يقيم خلالها معرضاً لاعماله التشكيلية في صالتها ، كما سيلقي عدة ندوات ومحاضرات مختلفة في مجال الفن التشكيلي ونقده ، منها ندوة شومان تحت عنوان « الأثر الفني باعتباره مرجعية » ، إذ يعتبر ان الاثر الفني سيقوم بدور قوى الطبيعة المؤثر في الإنسان والوجود الخليقي بأسره . وكذلك ، سيقيم الفنان ، ندوة في الجامعة الأردنية وفي فرع رابطة الكتّاب / اربد ، وأيضاً في « غاليري الفينيق للثقافة والفنون والتجريبية » .

وكما هو معروف ، فان الفنان شاكر حسن ، يعد من أبرز الفنانين التشكيلين على الساحة العربية ، فهو من المؤسسين الأوائل (لجماعة بغداد للفن الحديث)



عام ١٩٥١ المنظر الاول لها آنذاك . وقد أسس تجمع (البُعد الواحد) عام ١٩٧١ . والتي يعتبر معرضه الحالي من آخر نتاجات التجريب والتطوير على مفهوم ذلك البُعد لديه كرؤية لاحكام معنى « التفاني بين الفكر والتطبيق والمحتوى والشكل ، الى الحد الذي مكّنه من تفكيك التوافق التقليدي في العمل الفني ، من أجل مواصلة (التجذر في معين المكان) في الفن ، حيث أشار الفنان الى ذلك في المعرض المشترك / باريس عام ١٩٨٨ مع (رواد استخدام العلامة الحروفية في العالم) .

أما معرضه الحالي ، فهو استمرار لاشكالية وجود اللوحة ما بين المتلقي والفنان ، والتي غذاها باستخداماته الفراغية والفضائية الحقيقية بواسطة (الخروق أو الفوهات) ، حيث كانت في حقبة سابقة مجرد سمات تعبيرية ـ شيئية ، وتجاوزها الى عدها ، لا كممثلات للبُعد الواحد فقط ، (كمدركات زمانية) توازي المدركات المكانية التي يمثلها السطح التصويري ذي البُعدين .

كذلك يستمر الفنان في تجربته الراهنة (كما توضح أعماله المعروضة) بتجذيرها في معنى المكان ، بواسطة محاور شكلية تقنية جوهرية ، مثل (التلصيق والترقيع والتشطيب والتشقيق وتلقائيات التلوين « استنطاق الخامة المتحولة » وكل ما من شانه أن يحقق استنطاق التجربة التي تتحملها اللوحة) ، من أجل إيصالها الى أكثر النتائج عمقاً في معنى (البُعد) نفسه نحو (اللا ـ بُعد) .. أو كما يقول الفنان في هذا المجال : « ربما كان الوصول الى الفضاء (النقطة المفرغة من حدود الدائرة ، فلا أبعاد لها على الاطلاق) هو ما أحاول أن أستهدفه في أعمالي الاخيرة » .

ونود القول هنا ، الى ان أعمال الفنان ، التي نشاهدها حالياً في مؤسسة شومان ستبقى موضع دراسة وتحليل ، ومثار جدل وسؤال على ساحة الفن التشكيلي العربي بالذات ، وستحيلنا باختلاف مواقعنا ومنطلقاتنا الى عمق تجربته بما اتصل بها من تجارب وتنظيرات حافلة ، خاضها الفنان على مدار أكثر من أربعة عقود ، وتقترب منا ، شيئاً فشيئاً ، من نضج تلك التجارب في رؤاها ، ومن توحدها في تنوعاتها ، وغناها بمضامينها .. حيث عاشها الفنان باختزانات يقظة ، مختزلا إياها باحالات صوفية فريدة رابطاً تجلياتها بحلم العمل المبدع وهاجسه .. حلم الممكن والمستحيل بين فضاءات بصرية معاشة وأخرى متخيلة مسكونة بالقلق والتوتر الخلاقين .



● نشير في هذا السياق ، الى اننا سنقوم بعرض دراسة تحليلية لأعمال الفنان التي يحتوي عليها هذا المعرض ، في وقت لاحق من هذا الملحق .

ونستكمل هنا الحوار الذي كنا بدأناه سابقاً مع الفنان بجزءين متتاليين ، تناولنا فيهما عدة مواضيع تتعلق بإحالات وموضوعية العمل الفني ، وعلاقة ذلك بحرية المتلقي في التأويل المشروع وكذلك تناولنا تجربة الفنان في الخمسينات وما رافقها من إشكالات أسلوبية وتقنية ، قادته بعد مراحل عديدة ، الى بلورة منظور جديد في الفن ذي توجه كوني وشمولي لديه ، كما تناول الحوار تجربة الفنان الصوفية وطرحه لها كمفهوم ورؤية في العمل الفني ، وما أدت إليه من خلق آفاق رحبة (تكشف صلات الجمال الخفية بين الذات والكون) يكون فيها المطلق محققاً من خلال الجزئي والمألوف . كما تطرقنا أيضاً الى تجربة (البُعد الواحد) ، وما تعلق بها من إشكالات نظرية وعملية منذ عام ١٩٧١ حين أسس الفنان تجمع (البُعد الواحد) ، وما توصل ، إليه من نتائج حتى الآن .

أما في الجزء الاخير هذا ، من الحوار ، فسنتطرق الى صياغة ومناقشة القضايا المتعلقة بالحركة التشكيلية ونقدها على الساحة العربية .

● أعتقد انني أستطيع تقسيم تجربتك الى عدة مراحل . هذا ، مع معرفتي بأن مراحلك الفنية متنامية ومرتبطة بشروطها الاجتماعية وصلتها التاريخية ، وتوجهها المعاصر لخلق رؤية ذات جذور عربية صميمية ومعاصرة في لغتها وتقنيتها .

فهل نتحدث عن مراحلك الفنية التي مررت بها ، والنتائج التي توصلت إليها كفنان سعى ويسعى لبلورة اتجاه فني يستمد قيمة من اكتشاف جذوره التراثية .. ولغته المستمدة من البيئة وخفاياها .

■ أعترض ، في هذا السؤال ، على معنى الرؤية ، إلا إذا كان المقصود هنا ، بمعنى كونها دلالة جمالية تشمل الفن العربي المعاصر ، وليس الرؤية كمدخل للعمل الفني ، أي كآديولوجيا ذاتية للفنان . ويخيل لي ، ان ما تقصد به من (خلق رؤية ذات جذور عربية) ، هو وحدة جماليات الطروح الفنية في الفن العربي المعاصر .

● ما أقصده بالضبط هنا ؛ هي تلك الطروحات الفنية المتميزة والنموذجية في حالاتها المرجعية ، وفي بحثها عن تفاصيل الذات في الذاكرة الثقافية وفي بنيات الخزان الرمزي والجمالي للحضارة العربية ، وهذا يتم ـ باعتقادي ـ من خلال المراجعة والمواجهة الحادة والنشطة لمعطيات عالمنا العربي ومكنوناته الخاصة / أي مواجهة الواقعي وإعادة انتاجه وتجاوزه تشكيلياً .



■ أنا شخصياً ، لا أستهدف بصورة مباشرة مثل هذا الهدف ، لأن ميدانه الحقيقي ، هو النقد والتنظير الفني ، وليس العمل الفني بحد ذاته . وأعني بذلك ، ان ظهور مركز للبحوث الجمالية والفنية يستطيع أن يحقق مثل هذا الهدف ، وذلك حينما سيمهد للفنان التشكيلي الطريق الى تحقيقه .. الفنان الذي يمتلك فهماً واسعاً لمعطيات التنظير الذاتي ، مهما كان هذا التنظير مبتعداً عن قصد الفنان ، في طرح وعي معين . فأنا لا أنكر ، ان أي عمل فني ينطوي على حقول اجتماعية ومعرفية وتعبيرية (أي ذاتية) ، ولكن مجرد تمظهر الأثر الفني بأحد هذه المستويات الثلاثة ، لا بد له من أن يخفي المستويين الآخرين .

فمحاولاتي الأولى ، كانت تنهل من التراث العربي الإسلامي والمحلي ، وربما الشرق أوسطي عموماً ، حيث كان أسلوبي الفني يتحدث بلغة التعبير الذاتي وضمناً الاجتماعي في الفن ، أما في الوقت الحاضر فان توجهي يتم نحو التعبير المعرفي ولا بد ان يطرح مشاكل استقلالية اللوحة لذاتها . وبالتالي فلا نهائية أو ديمومة للكشف عن معنى الجمال الالهي في العمل الفني . أؤكد ، مرة أخرى ، ان ظهور مركز للبحوث الجمالية والفنية في الوطن العربي ، مسألة ضرورية لتنسيق جهود الفنانين العرب الموزعة ، ما بين النزعة الاستشراقية المضادة ، وبين النزعة السلفية في مجابهة التحديث باي شكل كان .

● هل تقصد بالنزعة الاستشراقية المضادة ، ذلك التوجه لدى غالبية الفنانين العرب الى الآخر الغربي بصياغاته ومفاهيمه ، دون التحقق من الأطر والمعايير والتقنيات الخاصة بهم ؟

■ أقصد تلك النزعة المحمومة لدى الفنانين الناشئين ، من أجل تحقيق الاستلاب أمام الفكر الغربي ، بغرض التمظهر بالحداثة والمعاصرة ، في حين اننا لو تعمقنا في فهم معنى الاستشراق ، لوجدناه موازياً لمعنى الاستعمار الثقافي . باختصار ، إذا أردنا أن نحقق شخصيتنا الثقافية الوطنية ، فلا بد لنا أن نكون على وعي مسبق بقيمة ما تحقق في مجال الفن العالمي ، بحيث تكون طروحاتنا الفنية ذات جذور راسخة ، لا تمثل معنى الاستلاب أو عقدة الانهزام أمام الفكر الغربي ، وان تعبر [نونها نفسها ، في ذات الوقت] ، عن هذا المعنى الذي أشير إليه ، وليس ادعاءاتنا فحسب .

● تعاني الحركة التشكيلية العربية في معظم أقطار الوطن العربي ، حالة



من الفوضى أشبه ما تكون بالتخبط ، والفوضى هنا لا تعني فقدان المقاييس أو التوسع الأفقي ، بقدر ما تعني الارتباك والافتقار الى إدراك حقيقي ، يستند الى تجربة حقيقية بالنسبة للغة الفنية ، وهذا ـ باعتقادي ـ مرتبط على نحو ما بتوتر وجودي وثقافي ، عبّرت عنه مختلف مستويات الخطاب في الانتلجنسيا العربية .

الآن ، ونحن في خضم هذه الحالة « الأزمة » ، التي أدت الى تشكيل هوية ذات صورة ضبابية لدى الفنان التشكيلي الحديث ، نتساءل ، كيف نستطيع أن نحقق هويتنا الفنية ، وان نستنهض الحالات الكامنة في روح المعطى الحضاري للفنان العربي ؟

■ ما أضيفه هنا ، الى جانب ما قلته أنت في سياق سابق ، بأن هذه ليست مهمة الفنان خارج حدود عمله الفني ، لان وضع أسس ثقافية عامة في هذا المجال ، هي مهمة المنظّر والناقد قبل الفنان ، ولكن أي فنان ؟.. الفنان الذي يكون على وعي فيما يقتبس أو يضيف ، فعليه أن يستحيل الى ناقد ومشاهد لعمله الفني ، وان يتحرر حقيقة توجهه في عمله الفني ، هل هو حقاً مَنْ يريد أن يبدع ؟ أم يتخذ فنه وسيلة للتعبير عنْ الفكر التكنوقراطي ، من أجل توظيف أعماله الفنية لمصالحه الشخصية البعيدة عن روح الخلق والابداع .

● هناك اشكالية هامة تعاني منها الحركة التشكيلية العربية ، فيما يتعلق بالنقد التشكيلي الذي يوصف بأنه (نقد فنانين) فهو ما زال مرتبطاً بشكل أو بآخر ، بتجربة الفنان ذاته . بمنطلقاته وبمبادئه الجمالية ، مما أفقده ذلك أهم عنصر من العناصر العصرية في العملية النقدية . بالاضافة الى ذلك عجز النقد التشكيلي السائد عن تنظيم حدوده وتطبيقاته المعتمدة على التذوق السليم ، والتحليل العلمي المنهجي لابعاد العمل الفني ، حيث أسهم ذلك باضعاف دوره في خلق علاقات حميمية بين العمل الفني والمتلقي ، وأعتقد ، هنا ، انه ، حتى يتسنى لنا تجسير الفجوة بين الفن التشكيلي وجمهور المتلقين ، لا بد لنا من إعادة النظر في معظم القيم النقدية السائدة ، والتي تقدم لنا باعتباره احكاماً واتجاهات نقدية . علماً بأن تلك القيم ، هي . ما جعلت الفجوة تزداد إتساعاً بين العمل الفني والمتلقي . وبعد ذلك ، علينا أن نبحث عن منهجية نقدية جديدة ، ذات مفهوم ومعايير تنطلق من المبادىء الواضحة لقراءة الأعمال التشكيلية ، ومن الأهداف المحددة لكتابة تلك الاعمال أيضاً ، وتكون تلك المنهجية بنفس الوقت ،



قادرة أن تجلو من الأثر الفني قيمه الجمالية وجوانبه الابداعية ؟

■ كما ان الفنان يمر باشكالية إبداع ، قد يحتكره لنفسه ، باعتباره رأس السلطة الثقافية في الفن التشكيلي ، وبالتالي يلغي دور المتلقي . فقد يكون النقد في نفس المنطلق ونفس الاشكالية . باعتقادي ان الفنان يعبّر عن موقفه من خلال عمله الفني ، وان الناقد يعبّر عن موقفه في اتخاذ العمل الفني موضوعاً له . ولكن الى أي حد تتعامل وجهات نظرنا النقدية على ساحة النقد . بمثل هذا المعيار ؟ من خلال انطباعاتي ، وأنا بالطبع ناقد لغيري ، يتعامل مع الحقيقة النقدية .... أقول ان معظم النقاد لا يزالون يعتبرون النقد الحقيقي ، هو نقد موقف الفنان ، وليس موضوعية النص ، بمعزل عن الفنان . وهذه مسألة الاكثر اشكالية برأيي . بل هي منزلق يمر به النقد البورجوازي . والنقد الكلاسيكي عموماً بشتى مذاهبه ومدارسه وباعتقادي ، ان النقد البنيوي هو الذي بمستطاعه أن يتجاوز هذه الاشكالية . وهناك مسألة أخرى مهمة ، وهي إذا كان الفنان يمثل دور الناقد كالآخرين ، فإلى أي حد ، يا ترى ، يستطيع أن يكون موضوعياً . في رأيي النقدي (ان مساهمة الفنان في النقد ، هي جزء من هذه الفوضى التي تشير إليها) . وهي ظاهرة معروفة وشائعة في دول العالم الثالث . ما أود أن أشير إليه تماماً ، هو ان موضوعية الفنان ، الناقد تستطيع أن تلتقي مع موضوعية الفنان ، من خلال النص فحسب ، دون أي شيء آخر ، سواء كان متلقياً أم ملقياً (أي الفنان ذاته) .

● لقد تحدثنا عن الفنان والناقد الفني ، بمفاهيم تتقاطع وتتداخل ، أحياناً . فيما بينها ، فتطرقنا في الحديث عن الفنان الناقد، أو النقد من قبل الفنان ، الذي ساهم في انتشار الفوضى النقدية التي أشرنا إليها ، ولكي نكون أكثر دقة وتحديداً في هذا المجال ، علينا أن نشير الى طبيعة الناقد المتخصص والمستقل (الى حدٍ ما) عن الفنان ، الناقد الذي يعرف جيداً مادته وكيفية التعامل معها . والذي يستطيع أن يسيطر فكرياً على اتجاهه الخاص دون أن يؤثر ذلك على موضوعية العمل النقدي لديه .

■ أعتبر ان الامكانيات ليس لها حدود ، وأعني بذلك (هل من الممكن ذلك ؟) وهو سؤال حيادي بالأساس ، لأن النقاد ، ما عدا النموذجي منهم ، هم في اشكالات تنبثق من طبيعة منظوراتهم النقدية . فقراءة الخطاب النقدي ، تقتضي غياب النقد ، إزاء ما يقرؤه المتلقي ، كما ان غياب الفنان ضروري إزاء كل من الناقد والمتلقي . باختصار ، لا نستطيع أن نجزم تماماً في مثل هذا الموضوع . لأن ما يجيز



الفنان بسبب ذاتيته في الابداع الفني دون الآخرين ، أو صدق ووضوح رأيه إزاء الآخرين ، هو الفنان الناقد بالطبع ، فقد يجيز الناقد المحترف ، دون أن يدري من خلال منظوره النقدّي ، فالناقد الاشتراكي لا بد له أن يتنكر لأعمال فنية أخرى خارج منظوره ، كما ان الناقد البورجوازي أو التحليلي قد لا يرى قضايا هامة في العمل الفني ، يستطيع رؤيتها من منظورات أخرى ، ولكن باعتقادي تظل النزعة (العملية الموضوعية) لدى الناقد ، هي المحك الرئيس في وضوح النقد الاحترافي .

شاكر حسن آل سعيد :

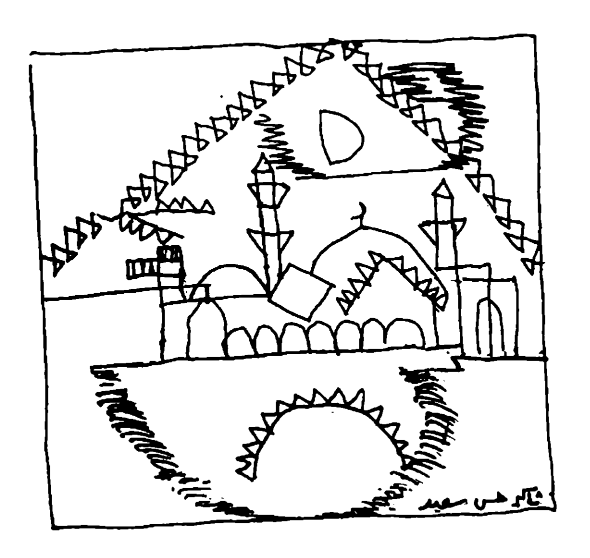
في محكمة الفن التشكيلي(*)

أجرى الحوار : سلام كاظم عام ١٩٨٦

☐ سلام كاظم يخيل إلي ان اختزال تفاصيل الطبيعة ينم عن تعامل خاص مع موضوعة المطلق القائم على تغييب المتناهيات فيه ، والأساس في ذلك هو التعبير الذهني . بالمقابل ينم الاهتمام بتفاصيل الطبيعة داخل العمل الفني عن محاولة حسية تمرر المشاهد الى اكتشاف المطلق من الجزئي الذي يدل عليه . المحاولة الأولى مرتبطة بما توفره المخيلة والحدس من يقين فيما ترتبط المحاولة الثانية باليقين الذي يوفره ما هو واقعي . المحاولة الأولى محاولة تركيبية قائمة على سحق التفاصيل وإهمال ما للتحليل من قوة في تسمية الأشياء بأسمائها والمحاولة الثانية تستمد التحليل داخل العمل الفني تاركة للمشاهد كطرف فعال فيها في عملية التركيب . ونحن إذ نبدأ حوارنا من هذه النقطة مع الاستاذ الفنان شاكر حسن آل سعيد فذلك لانه واحد من أبرز فنانينا في الخوض في فلسفة الفعل التشكيلي وخاصة في موضوعية الطبيعة ، فهل لنا بوجهة نظر أكثر خصوصية تجاه

(*) صحيفة القادسية - بغداد - عدد يوم ١٩٨٦/١/٢٦ .





هذه الاشكالية في ضوء المنجز الفني للأستاذ آل سعيد ؟

شاكر حسن آل سعيد

■ يظل مفهوم الطبيعة باعتقادي من منظور تشكيلي مرتبطاً برؤية الفنان وبالتالي فان تطويع هذه الرؤية بالتقنية والأسلوب في العمل الفني يبقى مرهوناً بما يبرره الفنان . بمعنى آخر ان الحكم بصورة مسبقة على معنى الطبيعة في الفن ومدى صلته بالمطلق وبالتالي تفضيل أحد موقفين ، الأول تفصيلي وتراكمي يضمن البوح بوصف الطبيعة المرئية ، والثاني تأملي تأويلي لمعنى الطبيعة .... أقول ان مثل هذا التقييم الحدي والمسبق يبدو في تصوري متناقضاً مع طبيعة الموقف الموضوعي للفنان . في اعتقادي إذا أردنا أن نكون موضوعيين شموليين في تأمل معنى الطبيعة وبمعايير وصفية لا نقدية ، أي في ضوء المعرفة وليس العلم فحسب ، فان مفهوم الطبيعة حينئذ يصبح خارج إطار هذا التقييم المسبق .

أنا أتفق وإياك في ان موضوعية وصف الطبيعة تمثل حقاً الموقف الصحيح ولكن ترى ما هي هذه الطبيعة المرصودة من قبل الفنان ؟ أهي مجرد المظهر



الخارجي لها أم هي كل الطبقات الفوقانية والتحتانية ؟ لنتصور اننا نصف مثلا موقعاً أثرياً فهل يكون وصفنا إياه كطبيعة مختصراً على رصد ظاهرية هذا الموقع بما فيه من آثار ولقى وكسر وما الى ذلك أم ان طبيعته الحقيقية والمعرفية هي مدى تغلغلنا في أعماق هذا الموقع أي وصفه كموقع أثري بكل ما فيه من ثروة حضارية وليس كمجرد أرض أو تلال منظورة بالعين المجردة فحسب ؟ في اعتقادي ان ما يحقق معنى الوصف الموضوعي للطبيعة هو قيافة الفنان ورؤيته نفسها ، وهنا لا تصبح المشاهدة البسيطة هي المعول عليها بل المعرفة لمعنى الطبيعة ، وهي معرفة حسية عاطفية وذهنية في الوقت نفسه .

□ ان المعرفية وتأويل معنى الطبيعة حالة شائعة خارج الفعل التشكيلي ، خارج المنجز ، السؤال هو كيف يتحقق الموقف المعرفي التأملي التأويلي لمعنى الطبيعة داخل اللوحة ؟

■ لو تتبعنا تاريخ التطور المعرفي للفن التشكيلي وللذهنية التشكيلية منذ فجر التاريخ حتى الوقت الحاضر لحصلنا على خط بياني يمثل لنا مدى التوجه في وصف الطبيعة ومدى التوغل في مثل هذا الوصف . من المعروف ان رسم الشكل الطبيعي والإنساني هو الأساس في الترميز للطبيعة كما تبدو للإنسان ، ومن دون هذا الشكل ورصده تصبح العملية مجرد تهويم في اضافة الألوان والخطوط الى العمل الفني ، ولكن في الثلث الأخير من القرن الماضي ظهر من الفنانين مَنْ بدأ يشعر بضرورة تجاوز هذا الوصف بشكل هو أكثر علاقة بثقافة العصر . فكان سيزان مثلا وكما هو معروف قد فتح الباب على مصراعيه لتظهر بعده أجيال ابتعدت كثيراً عن مثل هذا الوصف الذي تحدثنا عنه قبل قليل وفي الوقت نفسه الذي اختلفت فيه طبيعة البحث ، حتى جاء دور استبدال الطبيعة بأثرها فكانت هذه النقطة الجديدة بمثابة نقطة التحول في مدى تجوهر البحث وتبلوره . الذي أريد ان أقوله ان أثر ما هو موجود في الطبيعة يمثلها بصدق أكثر من الشكل الكلي المباشر لها لأن هذا الأثر يظل بمثابة تجذر للجزيئات في الكل العام ، فمما لا شك فيه على سبيل المثال ان شكل الإنسان يمثل هذا المكان الخليقي كل التمثيل لكن مما لا شك فيه أيضاً ان الكروموسومات والجينات تمثل هذا الإنسان أيضاً ، ونتساءل : ـ أي من الجانبين هو الأكثر دقة في وصف الإنسان ؟ خلاصة القول هو ان ما يعانيه الفكر الفني يضعنا في مقدمة البحث بصورة معرفية تماماً عن هذا الموضوع ، فعلى سبيل المثال هذه السجادة المصنوعة في العراق ، تشتمل على زخارف بوحدات مثلثة ومربعة ، انه

للوهلة الأولى تبدو مجرد عمل زخرفي مصمم بذهنية تجلت فيها الكثير من جماليات الصنعة ، لكن المتمعن في إدراك هذه الجماليات وفي ضوء الحضارات يستطيع أن يرى فيها أيضاً صورة للكتابة المسمارية وهذا ما توثقه مصادر البحث ، ففي مراكز صناعة السجاد في الحي والسماوة والحمزة ظهرت صناعة السومريين والأكديين والبابليين وهكذا فهذه الأعمال من منظور معرفي بحت هي أكثر من كونها مجرد زينة ، ففي أعماقها تكمن حضارة السلف في كل غناها وثروتها .

وهكذا فان احتواء أي عمل فني على التفاصيل المعرفية لا يمكننا أن نتبينه بمجرد الكشف عن التراكمات والتضمينات إذ لا بد من تصنيف هذه التراكمات وفهمها في ضوء هالاتها الحضارية التي تحيط بها .

☐ معروف عنك اهتمامك بالحرف العربي تشكيلياً فهل يمكنك الحديث عنه باعتباره جزءاً من التكوين المعرفي داخل منجزك الفني ؟

■ بالنسبة لاقتباس الحرف العربي في الفنون ، أقول :ـ حينما نتكلم في الواقع عن المعرفة فاننا أيضاً نتكلم عن المنهج المعرفي نفسه . بمعنى آخر ان ننظر الى الموضوع الفني وغير الفني من منظار لغوي ، ان مثل هذا المنهج تبوأ مكانته في الفكر المعاصر في الفترة الأخيرة ، ومفاده السعي في المواضيع المبحوثة لإيجاد منظومات تستطيع اكتشاف العلاقة ما بين جزيئاتها والتي هي بمثابة الوحدات الأبجدية والنسق العام الذي هو بمثابة الكلمة والعبارة . من هذا المنطلق إذاً نقول ان استلهام الخط العربي أو الحروف قاطبة في العمل الفني يظل بمعنى استخدام وحدتين أساسيتين في بناء العمل الفني ، الوحدة الأولى يمثلها السطح التصويري نفسه وما فيه من قيم حسية بصرية وأليفة تكونها الألوان والأشكال وما الى ذلك ، والثانية تمثلها قيم لغوية أي تلك الرموز المستعارة من الأبجدية العربية والتي تمثل عالم الفكر وليس عالم الاحساس والعاطفة كما هو شأن السطح التصويري . بل نحن إذا أردنا التعمق بشكل أكثر في مثل هذا التحليل لوجدنا ان السطح التصويري نفسه يتألف أيضاً من عدة وحدات حسية وبصرية وتأليفية يمكن فرزها مثل اللون والشكل والدرجة اللونية ، ولكن في جميع الأحوال يظل فهم العلاقة بين الوحدات وبين النسق العام المنظورة هو الأساس في ظهور العمل الفني : إذاً فاستخدام الحرف في الفن يأخذ سياقه في مجال التعبير وهو دونما شك اضافة لها قيمتها التعبيرية والجمالية في تاريخ الفن المعاصر ، كما انها بالنسبة للوطن العربي تشكل قيمة اعلامية وثقافية على مستوى الوطن العربي بأسره .

□ ان الانتقال من مستوى التعامل مع الطبيعة في العمل الفني الى مستوى التعامل مع الأثر الذي يدل عليها تأويلياً والتلاعب بأبعادها المعلنة ، له صلة بفقدان الإنسان قناعته الى الأبد بكونه مركزاً للكون وما يترتب على ذلك من انهيار الكثير من المعادلات التي كانت قائمة على وهم غذته قرون من النشاط الحضاري الإنساني بشكل عام ، فما هو تأثير ذلك على ذاتية الفنان وموضوعيته في بناء العمل الفني ؟

■ في الواقع ان طبيعة التحولات الذهنية تظل مرتبطة بـ (ذاتية) الإنسان و (موضوعيته) معاً ، أقصد بذلك اننا إزاء معنيين للإنسان هما بمثابة صفحتي الورقة الواحدة فإذا كان الإنسان قد وجد في نفسه مركزاً للكون وان هذا المركز قد ذهب عنه بدلالة اكتشاف ان أرض الإنسان هي التي تدور حول الشمس عكس ما كان عليه التصور السائد في ان كل جزئيات الكون كانت تدور حول الأرض ، فان اكتشاف الإنسان لمثل هذه التحولات مستمر الى ما لا نهاية . أنا في الواقع مع الإنسان بمعناه الشمولي وليس بمعناه الذاتي ، وباعتقادي ان هذا النوع من النشور الإنساني هو ما يحرر الإنسان من رق البشرية كما يقال عادة في بعض المصطلحات الثقافية . ترى أي بطولة أعمق من تضحية الإنسان بذاته في سبيل المجموعة ؟ وهل من ضير في ان يكتشف الإنسان انه سواء بسواء كاي المخلوقات الأخرى في الطبيعة ؟ في الواقع لا أريد أن أقلل من قيمة الإنسان باعتباره الاكثر تكاملا في سلّم التطور ، ولكن معنى هذا التكامل يظل باعتقادي خارج حصول المثقف على أعلى شهادة كشهادة الدكتوراه مثلا ، فهي لا تمثل له نهاية مسيرته بل بدايتها .

فهذا هو تاريخ الإنسانية يعلن منذ ١٥٠ عاماً وللإنسان الأوربي بالذات ان الحضارة اليونانية هي أقرب ما يمثل الذخيرة الإنسانية المتحضرة أو جذور هذه الذخيرة ، وذلك بعد اكتشاف مواطن التطور الإنساني في الحضارات الاخرى في العالم القديم . وهكذا يخيل إلي ان الإنسانية الحقة هي التي تضمن التقدم للبشرية وللخليقة جمعاء ، ومن غير أن يصبح الإنسان موضوعياً في إدراك مركزه الخليقي لن يستطيع أن يحقق هذا الهدف سواء في الفن أو غيره .

ما بدأه سيزان في اكتشاف الطبيعة باختزال مظهرها الخارجي الى الأبعاد الهندسية كما هو معروف يعاد اكتشافه منذ منتصف القرن العشرين باسم العلاقة ما بين الطبيعة والفكر ، بمعنى آخر ان إدراكنا لطبيعة التحول منه انتماء الإنسان للطبيعة كانتماء أي مخلوق آخر الى كونه كائناً مفكراً مخترعاً لا يمكن أن يمنعنا



من القول ان هناك خيطاً واهياً بين الإنسان كمخلوق لا يستطيع الشعور بالجمال وبينه كانسان يفهم هذا الجمال . وتظل الصيغ المعبّرة عن هذا التحول قابلة للتنوع في كل المجالات .

□ اسمح لي أن نقف قليلا عند موضوعة العلاقة لا سيما وانك استخدمتها في أكثر من مكان في حوارنا هذا عن المنهج البنيوي خاصة فيما يخص العلاقة كركن أساس في العمل الفني ومجمل النشاط الحضاري . لقد أصبح الآن واضحاً الاتجاه نحو التقليل من أهمية الأطراف المشتركة في أية علاقة والتركيز على العلاقة كونها هي التي توجد أطراف تجسّدها في المعنى العميق والتاريخي لمصطلح العلاقة . فالإنسان مجموعة خلايا ، والخلايا متفرقة لا تساوي الإنسان . الإنسان ليس الخلايا . الإنسان هو العلاقة بين الخلايا ، الإنسان هو العلاقة . وبالطريقة ، نفسها كل خط في العمل الفني هو مجموعة نقاط ، والخط هو العلاقة بين النقاط والخلايا تمارس أقسى درجة من نكران الذات ليكون الإنسان شكلا للعلاقة والحال نفسها تتكرر بالنسبة للخط . وفي العمل الفني يحدث الشيء نفسه بتصعيد أعلى ، إذ تمارس الألوان والخطوط نكران الذات لصالح الشكل النهائي للوحة ، ولكن حتى الشكل النهائي للوحة لا يدل على ذاته بل على شيء خفي في اللوحة .

■ أنا لست بنيوياً ولكني أؤمن بالموضوعية في الفن وفي غير الفن ، فنحن بمقدار ما نستخدم نزعتنا الذاتية من أجل أن نكون موضوعيين نكون أكثر قرباً الى الحقيقة المعرفية من ان نستخدم موضوعيتنا العلمية في ان نظل ذاتيين . هنا يبرز دور العلاقة بين الأجزاء والكل وهو ما اعتمد عليه البنيويون كأساس في استقصاء المعرفة . لكن كما تعرف ، ان مرحلة ما بعد البنيوية اقتضت تجاوز معنى العلاقة ما بين الأجزاء والكل وأستطيع أن أقول في ضوء إحساس داخلي خاص ، ان صلب البحث في شتى المراحل التعاقبية هذه لا بد أن ينصب على موضوعية الحقيقة حتى لو كانت على حساب إنسانيتنا الذاتية . وفي إطار العلاقة بين الفنان والجمهور هنالك قطيعة ذاتية في صلبها ، وذلك لأن معنى التذوق كما يبدو يظل لصيق التقاليد وهي في صلبها ذات مدلول ذاتي أكثر من كونه مدلولا موضوعياً ، فإذا كان المشاهد يحتكم الى خبرته في تذوق الأشياء الجميلة فهو ليس موضوعياً بالقدر الكافي ليتحرر من هذه الخبرة ، ومثل ذلك يقال أيضاً عن الفنان . ومهما كان الأمر فان موضوعية جمال العمل الفني بالذات تبقى ملكاً للثقافة دونما ، مكان وزمان . ان هذا الاختلاط بين الذاتية والموضوعية أي على مستوى ثلاثة

(الفنان ـ المشاهد ـ العمل الفني) هو الذي يحول دون تحقق موضوعية الطرح بمداه المتكامل . أنا في الواقع ، في عملي الفني أحاول أن التزم الجانب الموضوعي لإدراك العلاقات في ضوء موقفي التأملي (وقد يكون موقفاً ذاتياً ، مَنْ يدري ؟) دونما انحياز .

هاجسي في الوقت الحاضر هو ان أكتشف بصورة جمالية العلاقة بين الطبيعة والفكر أو بين السطوح العفوية اللاشكلية المرسومة كمجرد آثار لتراكمات وكثافات لونية كما يبدو التراب أو الطين المتحجر على سطح الأرض وبين بعض الزخارف المتبقية على الجدران التي اعتبرها بمثابة استنتاجات ثقافية للإنسان . وكما ترى فان إدراك الجانب العضوي في الجانب المتقصد قد ينطوي على حبكة جمالية معينة قد أنجح في التوصل إليها وقد لا أنجح .

إن مثل هذا البحث الفني عندي هو نتيجة لاهتماماتي السبعينية بالحرف العربي وعالم الفكر اللغوي في السطح التصويري وعالم الإحساس والشعور والعاطفة ومَنْ يدري الى ماذا سيؤول هذا البحث في المستقبل ؟ لقد وجدت ان بالمستطاع إدراك قيمة الزخرفة العربية وخصوصاً الزخارف العراقية التراثية بوصفها بناءً لغوياً يمكن أن يكون بديلا عن الحروف العربية المدونة .

إن الزخارف في فن الرسم تقربني بطبيعة الحال الى النزعة التأويلية في البحث لأني أعتقدان هذه الزخارف هي أكثر من كونها تزويقات ذهنية ، إذ انها تحمل معها تاريخها الحضاري ، فهي كما قلت أشكال محورة عن الكتابات المسمارية ، فهل يا ترى بالمقابل أستطيع أن أجد من خلال الإيقاع التكويني للأشكال العفوية في عملي الفني مثل هذا العمق التاريخي ولكن بصيغته المحيطة ؟ ما أبحث عنه في الواقع هو التنافذ البليغ ما بين الطبيعي والثقافي .

□ الألوان والخطوط لغة خاصة إلا انها تبقى مرتبطة بقوانين اللغة بالمعنى الشامل منها ان اللغة بحد ذاتها تفكر من خلال تراثها وهي بحد ذاتها تمارس مقاومة عالية إزاء المتعامل معها فهي تشترك في جانب كبير من إرادة طرد ما تحاول تجسيده أو قبوله ، إزاء هذه الاشكالية : ـ ما طبيعة التعامل اللغوي داخل العمل الفني ؟

■ لا شك ان العمل الفني برمته وسيلة لغوية وعلى نطاق واسع ، فهو لا يخاطب إنساناً يتحدث بلغة معينة بل يتحدث لكل البشر ، وبمعنى آخر



ان المفردات اللغوية في فن الرسم لا تحتكم الى المدلولات المرموز لها بالحروف والمعاني اللغوية التي تظهر بظهور الكلمات ومن ثم العبارات والجمل ، ولكنها تتحدث بواسطة الألوان والأشكال والوحدات الاخرى ، واللوحة الفنية بهذا المعنى تقترب من اللغة الإشارية نفسها والى تلك الدلالات الرمزية كالسهم والدائرة وما الى ذلك من رموز تعين الاتجاهات والاماكن والكتابات الترميزية والإشارية ، ولكننا الآن بصدد التجذر في الخروج عن الإطار اللغوي المعروض لنا أو مدى ما توصلنا إليه بمدلولاتنا ، وهذا هو بالضبط ما تشير له المأثورة التي تقول (الجهل عن درك الإدراك إدراك) إذ مهما أردنا أن نتعرف على ما يحدث به الآخرون كلغويين وكل الآخرين فلن نستطيع أن نخرج عن دائرة إطارنا الثقافي المشروط بالحدود التي بلغناها نحن بل وبشروط كياننا الخليقي نفسه إذ ان اللغة تظل نتاجاً للذي يتحدث بها حتى ولو كانت مجرد لغة حسية وربما انعكاسية . هل نستطيع مثلا ان نفهم لغة النحل والطيور والحشرات بل وحتى النباتات وهي جميعها تتحدث فيما بينها وبيننا . بما لا يقبل الشك في ان ثمة مواصلات يقينية تربط ما بين المخلوقات جمعاء وقد ندعو الطاقات التي تؤهلها للتخاطب باسم الحدس والفطرة واستحضار الأرواح وما الى ذلك من مسميات . الذي أريد أن أنتهي إليه هو ان الخروج على إطار اللغة القصدية من الممكن أن يتحقق من خلال الخطاب غير المعلن لما بين كائن وآخر . مَنْ يدري مثلا ان نظرة من حيوان أليف كقط أو كبش أو كلب أو طائر هي حديث يمكن فهمه أحياناً ؟ مرة من المرات كنت أكتب مقالا عن إحدى المقامات الغنائية وكنت أحاول أن أستعير وصف تغريد العندليب ، وفي اللحظة التي كنت أدون فيها كلمة عندليب غرد عندليب عند الشباك فقفلت الدفتر وقلت في نفسي هذه مصادفة وبعد ساعات عدت الى الكتابة وإذا بالعندليب يغرد مرة ثانية . ترى بأي معنى نستطيع أن نفهم مثل هذه العلاقة الخطابية والتي هي بلا شك تختزن في أعماقها كثيراً من المدلولات التي لا نفهمها تماماً في ضوء ما لدينا من إمكانات لغوية معروفة .

☐ ألا تعتقد ان ذلك عائد الى الاشكالية التي يثيرها هذا التزامن في ثنائية المادة والروح ، وان هذه الاشكالية تحيلنا الى سؤال أكثر تعقيداً في ضوء غنائية الطرفين في تحقيق وجوده في العلاقة بالطرف الآخر وفي الوقت نفسه إصرار الطرفين على ان يبقيا مستقلين عن بعضهما . والسؤال بالنسبة للعمل الفني هو هل الفعل داخل اللوحة فعل تفكك أم بناء ؟



■ هذا السؤال يحيلني بلا شك باستمرار الى معنيين في تطور الفن . ومما لا شك فيه انه يحيلنا الى معنى الديالكتيك أي التكامل بين السلب والإيجاب ولكن من خلال تطور صيرورة زمنية معينة ، وهذان المعنيان هما النزعة التركيبية والنزعة التحليلية . والذي أريد قوله هو انه من خلال المسيرة الزمنية قد يحدث مثل هذا التمرحل دونما شك . ولكن السؤال يقودنا الى ان نبحث في التزامن ما بين هذين المعنيين في العمل الفني . ان هذا الموضوع كما سبق ان نوهت هو من صلب البحث الذي نحاول أن نحققه في هذه المرحلة ولكن على مدى العلاقة بين الفنان والكائن الآخر (الطبيعة / المشاهد / الروح) .

إن طبيعة الخطاب بين الفنان والآخر في مثل هذا الموضوع هي التي تحدد لنا معنى هذا التزامن . هل الفنان يكوّن أم يحلل ؟ ثم مَنْ هو الذي يكوّن أو يحلل تماماً ؟ هل تظل الظاهرة متروكة لميكانيكية العمل الفني الى حد تحقق الوجود الشيئي لهذا العمل أي انكشاف فحوى الخامة اللونية والتقنية والاسلوب والتعبير بقدرة قادر وليس بقصدية أي طرف إيجابي في العمل الفني ؟ هكذا ترى ، ان وضع المقولة في مثل هذا الموضع هو الذي يجيب على طبيعة السؤال ، أي ان قراءة صفحتي الورقة الواحدة في آنٍ واحد تظل هاجساً أساساً في ان ندرك معنى الحياة في الموت ومعنى الموت في الحياة ومعنى التفسخ في التكوّن ومعنى التكوّن في التفسخ ، معنى الإنسان في الجينات ومعنى الجينات في الإنسان . يحضرني في هذا الصدد قول مشهور ومفاده ان أكبر ما يكون عمر الإنسان هو في لحظة ولادته ثم يستمر العد التنازلي حتى لحظة رحيله .

أنا أفهم موضوعية مثل هذا السؤال ولكن الجواب أحياناً يجري مجرى التبرير وليس في الأمر حيلة . فهناك أشياء كثيرة ندركها في دواخلنا ولا نحسن التعبير عنها ، أي ان الشعور بمعنى الفطرة يظل مرتبطاً بادراك « الإمكان » في صميم الوجود ولكن هل سيغلق لنا الوجود معنى استمرارية « الإمكان » ؟ ان الذي يحسم معنى الفطرة عندي هو ما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى « فطرة الله التي فطر الناس عليها » . وكذلك في قول الرسول (ﷺ) « كل مولود يولد على الفطرة » وهذا تماماً ما يجسّد لنا معنى ان الإنسان كظاهرة تجسدية مادية شعورية هو إمتداد ماضوي ومستقبلي في الوقت نفسه ولكنه إمتداد مشروط بكونه مخلوقاً .

□ نود أن تعرفنا على أبرز المراحل التي مرت بها طروحاتك المعرفية

في ضوء منجزك الفني .

■ في بداية ظهوري على مسرح التعبير الفني كنت أولي أهمية خاصة للتعبير الحضاري في الفن في سياق جماعة بغداد الفن الحديث في فترة الخمسينات ، وكنا آنذاك كما عبّرنا عن ذلك في بيان الجماعة ، نعلن اننا نرسم بأساليب عالمية ظهرت في أوربا كالتكعيبية مثلا ولكننا نسعى أيضاً الى ان نعبّر عن الطابع المحلي ، وهذه الفكرة بالأساس هي فكرة الفنان الراحل جواد سليم وقد اعتمدناها كرؤية جماعية ، ولكن كانت لي رؤية شخصية في ذلك وهي ان هذا الطابع لا يتحقق في اقتباس بعض الأشكال والتقنيات الغربية وإنما يتحقق في القيم الجمالية التي يتوفر عليها التراث العربي الإسلامي والعراق القديم كالتكرار والتماثل وما الى ذلك .

وفي عام ١٩٦٦ نشرت البيان التأملي وكان بمثابة الاعلان عن قلب المفهوم الخلقي للعمل الفني ، أي ان الفنان عنصر إيجابي في ظهور العمل الفني والإيمان في ان التأمل في الفن هو بمثابة وصف شهودي للعالم بصيغة تجريدية دونما انحياز الى ذاتية الفنان في مثل هذا الوصف .

في هذه المرحلة بدأت بالتاكيد على الخط العربي لاني وجدت فيه استمراراً لاهتمامي بمسألة التراث في الفن وما يوفر الخط العربي من قيمة جمالية مهمة هي غير التكرار والتماثل ، وأعني الانسيابية . في هذه المرحلة اختفت أو كادت تختفي النزعة التشخيصية في العمل الفني .

في بداية السبعينات اتضح لي ان من الممكن تاكيد العلاقة بين الفنان والمشاهد من خلال العمل الفني فوجدت في الحروف والكلمات المدونة باللغة العربية على الجدران محصلة جديدة تجمع ما بين الفنان والمشاهد أو قل اني بدأت باكتشاف وجود المشاهد في العمل الفني وذلك من خلال الشرائح التي بدأت باكتشافها في جدران المدينة لا سيما وان طريقة الكتابة على هذه الجدران بأساليب لا تلتزم بالجانب التجويدي يتيح المجال لحرية التعبير من خلال الكتابة عن إنسانية الكاتب ومشاعره وما الى غير ذلك من قيم .

في نهاية السبعينات وجدتني أتعمق شيئاً فشيئاً في دراسة القيم السيميولوجية أو الإشارية على الجدران فلم أكتفِ بالكتابة وحدها على الجدران بل أدخلت في عملي الفني الارقام والإشارات وكذلك وجدت في ماتبقى من الكتابات الممسوحة معيناً لا ينضب قادني الى تنويع أسلوب الإستعارات التدوينية في فني فظهرت لدي لوحات باسم كتابات ممسوحة على جدار ، بل اني حاولت أن أعمق



الصلة بيني وبين المشاهد بأن أستعير موقفه من مشاهدة العمل الفني من خلال العمل الفني وان أمنحه بالمقابل دور الفنان في انتاج العمل فخطر لي أن أضع جملا وكلمات غير كاملة وحينئذ يكون باستطاعة المشاهد أن يكمل قراءتها بنفسه وإكمال اللوحة في الوقت نفسه .

في بداية الثمانينات اكتشفت ان الانحياز الى العالم الخارجي قد يصل أحياناً الى حد اعتبار العمل الفني بمثابة جواز مرور يمنحه الفنان الى المشاهد لكي يستطيع أن يتأمل المحيط بنفسه ، ولقد كان للحرب المفروضة علينا من قبل نظام إيران ، دوراً مهماً في تحقيق ما أسميته في بعض مقالاتي بالنزعة التوثيقية في العمل الفني ، وفي إطار هذه النزعة رسمت الجدران المقصوفة وما عليها من فوهات مفتوحة وكدمات وألوان ، وقد توجت بحثي هذا بلوحة « المجد المندلي » عام ١٩٨٣ . في الوقت الحاضر أجدني منهمكاً ومتحولا عن المشاهد الى العمل الفني لذاته ، أي انني أبحث عن شيئية وجود اللوحة بوصفها منطلقي الوحيد لتذوق المشاهد معنى العلاقة بين الاثر والفكر أو بين الطبيعة والثقافة .

كما انني بدأت أدرك أهمية البنية اللغوية في العمل الفني حتى انني استطعت أن أصنف الخامات اللونية مثلا الى خامات لونية محروقة مثل « النار » وخامات لونية سائلة تمثل « الماء » وخامات لونية منفوثة تمثل « الهواء » وأخرى ذات كثافة مادية تمثل « الارض » وقلت إذاً استخدام هذه الالوان هو بمثابة استخدام أبجديات لغوية معينة من خلال الخامات اللونية .

وها أنت ترى انني في كل مراحلي لم أفقد الصلة بالتراث .

□ ما هي طبيعة أعمالك الفنية المساهمة في مهرجان بغداد الدولي للفن التشكيلي ؟

■ شاركت في المهرجان بثلاث لوحات الأولى بقياس ٢ × ٢م وموضوعها صمود البصرة ، وقد حاولت فيها ان أعبّر عن معنى إنسانية الطبيعة أو بالأحرى مدى ظهور الطبيعة مضمخة بتضحية الإنسان وصموده في آنٍ واحد ، وفيها ما يمثل آثار الاعتداء الإيراني على مدننا الوادعة ، واللوحة الثانية وهي بعنوان « جدار من الحضـر » رسمتها في ضوء رؤيتي الأخيرة فهي تمثل جداراً أثرياً مزخرفاً وقد حاولت في هذه اللوحة أن أحقق العلاقة بين الأجزاء والمنظومة في العمل الفني الواحد ، وفي لوحتي الثالثة « ما بين الطبيعة والفكر » حاولت أن أعكس تأملاتي الاخيرة والعلاقة بين الطبيعة والفكر .



من الانطباعية الى لوحة اللا ـ أبعاد(*)

للناقد عمر شبانة

■ يمثل الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد (ولد في السماوة عام ١٩٢٥) حال الفنان متعدد الاهتمامات ، فهو ، الى جانب إبداعاته منذ بداية الخمسينات حتى آخر معرض له في عمان ١٩٩٢ ، ذو رؤية فكرية ومقدرة تنظيرية تجسدتا ـ بعد تأثيرهما في لوحاته ـ في مجموعة كبيرة من الكتابات النقدية ، النظرية والتطبيقية ، والشاملة ، ما أعطى تجربته عمقاً قلما توفرت عليه تجارب الفنانين .

ويستطيع مشاهد المعرض الأخير (في مؤسسة شومان في عمان) أن يقرأ في عنوان المعرض « آثار على جدران » الذي ضم أعمالا قديمة وأخرى حديثة . التقنيات التي توصل إليها الفنان في سعيه الى تحقيق لوحة من دون أبعاد ، والتي تأتي تطويراً لتجربة البُعد الواحد والأسلوب التجريدي اللاشكلي المعبّر عنه بالنزعة « ما بعد التجريدية » و « اللا أبعاد » .

وعن أعماله الأخيرة يقول الفنان ، في حواره مع « الحياة » عمقت اهتمامي بمادة العمل الفني والتعبير عن المحيط ومدى التقائي بهذا المحيط في العمل الفني ، كما عمقت نزعتي الاختزالية للأبعاد . واستطعت التعبير بالفراغ أو اللا ـ أبعاد ، أي باستخدام الفضاء الحقيقي الى جانب السطح التصويري ، وذلك بإحداث فوهات على السطح ، وهذا العمل أتاح لي إمكانية الدمج بين سطح اللوحة وما ورائها ، فالفتحة هي بمثابة النافذة المطلة على فضاء آخر ، هذا في حين كانت الأعمال الأولى تبشر بدمج عنصر الحركة في العمل برسم اللوحة من جهتين .

وعلى رغم الانتقال من البُعد الواحد الى اللا ـ أبعاد، فقد توصلت الى اشكالية وجود اللوحة بين الفنان والمشاهد ، إذ يغذي هذه الاشكالية استخدام الفضاء الحقيقي أو انتفاء الأبعاد بواسطة الخروق والفوهات . وربما ـ كما يقول الفنان ـ « كان الوصول الى الفضاء (النقطة المفرغة من حدود الدائرة ، ولا أبعاد لها ..) هو

(*) صحيفة الدستور الأردنية ـ عدد يوم ١٩٩١/١٢/٦ .



ما أحاول أن أستهدفه » .

يمرحل شاكر حسن آل سعيد تجربته الفنية في مراحل عدة ، تبدأ في أوائل الخمسينات بأعمال ما بعد انطباعية متأثرة بأعمال بول سيزان ، (يقول جبرا : « شاكر حسن جمع في الخمسينات الى حسه الاجتماعي العنيف حساً مأساوياً ، مع جمالية خاصة ربما أتته في فترة ما عن بول كلي .. » ثم يتم هضم كل التيارات والتقنيات في تلك المرحلة بدعوى محاولة الوصول الى آخر وأحدث التقنيات التي توصل الى مواقع جديدة « أستطيع أن أستأنف ما بعدها ضمن الفكر التشكيلي العالمي (التعبيرية والتكعيبية بول كلي) . ولكني كنت في الوقت نفسه متأثراً بدعوة جماعة بغداد للفن الحديث التي شكلها جواد سليم ، وكنت مساعده الأيمن في تأسيسها . هذه الجماعة جعلتني أفكر ملياً وأتانى قبل الاستمرار في تصفية الأساليب المطروحة من أجل الموازنة بين التحديث والأسلوب العالمي من جهة ، وبين الطابع المحلي للعمل الفني من جهة ثانية . حاولت استلهام أساليب وتقنيات الفن العراقي القديم والفن الإسلامي للوصول الى التعبير الحيوي (الجمع بين العناصر الخلقية للإنسان والحيوان والنبات والجماد كما كان يفعل الفنان السومري والبابلي والسومري والفرعوني والكنعاني ... الخ) . » ويضيف انه بعد عودته من باريس ، حيث أكمل دراسته في معهد الفنون الجميلة (٥٨ - ١٩٥٩) « أحاول حصر رؤيتي في العمل الفني بوصفه رؤيا تجريدية توفق بين النزعة الحرفية والسطح التصويري . كنت لا أزال ممثلا لنزعة تعبيرية ما بعد - تجريدية ، وسرعان ما حدت بي الى أن أحدق في أهمية الطروح التي تدعى بمحاولة التعبير اللا - شكلي في العمل الفني ، وذلك حين اكتشفت بغتة - في باريس - ان بعض الآثار السومرية أو البابلية فقد أوحت لي جدرانها المتآكلة بأهمية تحقيق الكثافة اللونية في العمل الفني ، وبأهمية انتماء العمل الى المحيط ، تقنياً وأسلوبياً . في الوقت الذي ، كان الفنانون اللاشكليون حققوا هذا التموقع . فاكتشفت ان استخدام الأسلوب العالمي والطابع المحلي يمكن أن ينبثق من هذه النزعة .

عدت الى بغداد ، وبدأت تجاربي الجديدة باستلهام الخطوط (الآرامي والعربي) . وفي الستينات حاولت التوفيق بين عالم الحرف والسطح التصويري ثم تبين لي ان دعوة المحيط والفن اللا شكلي يمكن أن أجدها على جدران المدينة وأرضها وشوارعها وأرصفتها . وبدأت التعبير عن واقع المدينة باستلهام جدرانها ،

واقترنت هذه التجربة باكتشافي البُعد الواحد . يقول جبرا : « ان فن شاكر تطور وتنوع الى ان أدركته في أواسط الستينات صوفية مؤمنة أقنعته بضرورة نوع من الفن التجريدي لا يتناقض ومشاعره الدينية ، فتلاشى عنف الخمسينات في رسومه ، ليحل محله تأمل وئيد (...) في جلال الله ، واشتد اهتمامه بما يسميه (البُعد الواحد) الذي يستخدم من أجله الحرف العربي . فهو يرى في التشكيل الصرف للحرف (بغض النظر عن معناه الظاهر) بُعداً روحياً هو البُعد الواحد » .

ونتوقف عند لا شكلانية آل سعيد التي تختلف عنها عند الأوربيين ، فيقول : « كنت أدرك ان اللا شكلية هناك مرتبطة بطبيعة المحيط الأوربي حيث العلاقة أكثر سحرية منها في الشرق الأوسط وحين بدأت أستلهم الجدران ، وجدت ان ثمة رابطة أو مفصلا أساسياً بين التكوينات البيئية (ما يتعرض له الجدار من تاثيرات) وبين طبيعة الخط التي اكتشفت تغلغلها في تلك التأثرات استلهمت الحروف العربية وما يشبه الكلمات المكتوبة ، واستخلصت ان انسيابية الحروف العربية المتصلة قابلة للاختزال الى أشكال علاماتية أكثر منها حروفية . وهذه الاشكال كانت أشبه بالشقوق الجدارية ، حينئذ ترسخت لدي أهمية التمسك بالشقوق والفجوات الخالية من الابعاد ، كما غذى لدي هذا نزعة البُعد الواحد التي استمرت طوال السبعينات ، فاستلهمت من الجدران التراكمات الإشارية ، وطورت هاجساً يقول ان ما أرسمه لا يعدو كونه مداخل لتذوق البيئة في المدينة في معزل عن العمل الفني . أي بدل ان أجعل البيئة مرجعاً لتذوق العمل الفني ، جعلت العمل الفني مرجعاً لتذوق البيئة » .

وللوقوف على أبرز ما يشكّل الرؤية الفلسفية والفكرية للفنان آل سعيد ، استوقفناه ليحدثنا عن البُعد الفلسفي والفكري الذي يكمن في تجربة البُعد الواحد ، فقال : « الفلسفة لا تؤلف محوراً أساسياً في عملي الفني إلا بمقدار ما تؤكد لدي أهمية الرؤية المسبقة أو الفنية التي أحاول التمسك بها كنتائج نظرية تصبح عرضة للتطبيق . هذه الرؤية أدعو إليها من أجل تكوين عمل فني عربي لا يقوم على إستيراد تقنيات من شتى أنحاء العالم . لا بد للانطلاق الجديد لفنٍ ما بعد الحداثة العربي ان يتواصل مع الرؤيا ، وان تكون لكل فنان فلسفته المقترنة بنوع من اليوتوبيا . لا بد للرؤيا أن تعرف في حال حركة ، ولا بد للعمل الفني أن يستوعب كثقافة في حال حركة وتبدل لأن العمل الفني مادة مرئية ومحسوسة ، وماهيتها تأتي بعد وجودها وليس قبله . هذه الفكرة تعني ان اللوحة لا تنتهي عندما ينهيها الفنان ،

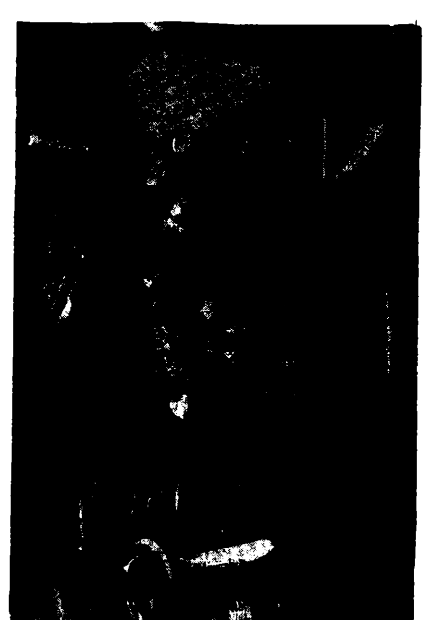
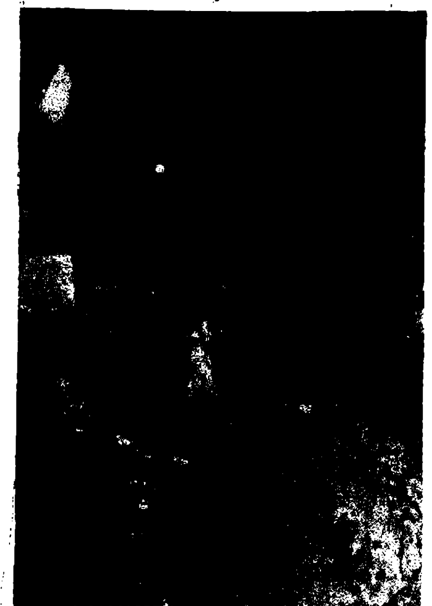


بل تبدأ » .

أما البُعد الصوفي في أعماله ، والذي تعبر عنه جلياً تشكيلات الحرف (الواو ، الميم ، الألف) ، فيفسرها بأنها « تأملات واقعية في تحليل أشكال الحروف ، ولكنه يعتقد ان « العمل الفني طريقة في التواصل مع الآخرين أكثر من كونه بحثاً في معنى ما أو تعبيراً عن فكرة ... ما أفعله لا يعدو كونه محاولة لاكتشاف جمال خفي ، لكي أقول انني باكتشافي أحاول التعمق في الجمال واستخدام الحروف في اللوحة محاولة للقول بأن اللوحة مهما ارتبطت بالجانب الذهني للفنان ، فهي في الوقت نفسه علاقة بين المشاهد والفنان . ونستطيع استقصاء مثل هذه العلاقة بين الفكر اللغوي والفكر التشكيلي » . وهو لا ينكر - في حديثه عن العلاقة بين الذات والموضوع في العمل الفني - ان علاقته بالمحيط مرحلية « لانني أريد تحقيق فناء الذات » .

ويضيف « أنا لا أفكر في الشعر أثناء اشتغالي بالعمل الفني . عندي مواقف شعرية في طبيعة الطرح الفني أكاد لا أتبينها إلا بصعوبة . أحب أن أستمع الى الموسيقى في أثناء العمل ، قد يكون هاجسي بأهمية المتنبي كشاعر رافقني طوال حياتي وغذى عندي نزعة شعرية فنية ، لكني أجهل تاثيره . أما السحر فتاثيره على تجربتي أكبر ، فهو الذي أوضح لي أهمية عالم الحروف ، أقصد التعاويذ والجداول الاوفاقية التي استخدمتها في السنوات الأخيرة لتوسيع استخدام الحرف في اللوحة وكذلك الكلمة المكتوبة والممسوحة ... أستطيع القول انني استخدمت علم الحروف للمرة الأولى في تاريخ الفن التشكيلي في العالم ، وبصورة فيها شيء من السحر اضافة الى ارتباطها بالعلاقة بين الشكل والمضمون ، وتبينت العلاقة بين شكل الحروف ومضمونها على النحو الآتي : حين أحقق نوعاً من التشكيل باستخدام الحروف أكون أوضحت الجانب التشكيلي في المحتوى ، وبالمقابل هنالك محتوى في الشكل ، فعندما نصنف الألوان الى هوائية وترابية ومائية ونارية فان هذا الاستخدام لها ينطوي على المضمون ، كما يمكن أن أشير الى اهتماماتي الثقافية الأخرى ، فأنا أتمتع بذاكرة اثنولوجية بالمفهوم الشخصي والأسطوري ، ولا بد ان للاثنولوجيا دوراً في عملي التشكيلي ، أعني ان إيماني بوجود ذرى ثقافية في حياتي الخاصة يمكنني من توسيع البحث في العمل الفني وفي سبيل المثال أحاول اكتشاف ذكرياتي الطفولية ، وفي مراحل أخرى أهتممت بمواضيع فنية معينة رسمتها بأسلوب تجريدي أو ما بعد تجريدي » .



مقدمة و حوار(*)

فاروق يوسف

« كانوا يمرون جميعهم على رمال الطريق وحصاها ، كما أمر أنا . نحن جميعاً ننوء . ولقد كان يخيل إلي أحياناً اننا كنّا نتحاور . كذلك كان هدير الموج ونقر قطرات المطر وحفيف أوراق شجر الحور همساً في أذني منذ أمد بعيد .

(*) مجلة الاقلام ـ العدد الثامن ـ آب ـ ١٩٩٠ .



وكنا نتحاور :

يقول بعض القطيع : اننا ذاهبون نعمل . ويقول بعض الفلاحين اننا سنحرث الأرض . ويقول الطفل البائع : ألا تشتري من هذا التفاح ؟ وتقول المرأة : ألا تشتري من أجل عيني ؟ أما أنا فكنت أجيبهم : انهم جميعاً من الزملاء » .

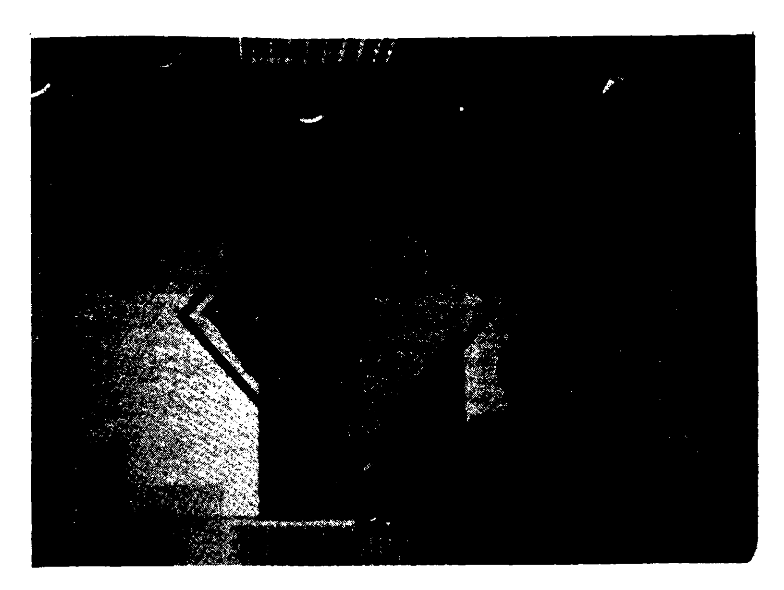
هذا ما كتبه الرسام شاكر حسن آل سعيد عام ١٩٥٢ . ولا أعتقد ان أحداً ما يمكنه القول ان رساماً آخر سوى آل سعيد يمكنه أن يقول ذلك في تلك السنوات . فهذا الرسام الذي ولد وعاش طفولته وسط بيئة ريفية ، ظل في سنوات شبابه شديد الانتماء الى تلك البيئة . غير ان تلك البيئة لم تمارس سحرها عليه إلا لكونها البوابة التي فتحت أمامه عالماً بالرغم من سكونيته الظاهرة فانه كان ممتزجاً بقدر كبير من الاضطراب . عالماً مسيجاً بالبؤس والتعاسة وقدر من الأمل الذي كان نادراً ما يظهر مرتبكاً كالتوقع ، أو كالمفاجاة .

لقد وجد شاكر حسن آل سعيد نفسه في بداية العقد الخمسيني من هذا القرن وهو ما يزال يدرس الرسم ، وسط العمالقة من الرسامين . فائق حسن الذي كان شديد الافتتان بالطبيعة أو بما يراه من المشهد الطبيعي معمقاً ذلك المشهد بالوان حارة ، هي ألوان الأستاذ البارع . حافظ الدروبي الذي كان شديد الاعجاب بتجربة الانطباعيين الفرنسيين حيث حاول أن يستعيد قوتهم في التقاط اللحظة والتسلل الى أعماقها عبر الانطباع الزائل . وأخيراً معلمه ورفيقه في التحول جواد سليم الذي أنشدَّ الى المشهد المديني غير ان عينه الداخلية كانت تنظر خلسة الى ما خلده الزمن من أعمال الرسام العراقي القديم يحيى الواسطي .

كان لشاكر حسن موقعه المهم في جماعة بغداد للفن الحديث ، التي تأسست عام ١٩٥١ . فإذا كان جواد سليم هو زعيم هذه الجماعة فان شاكر حسن كان منظِّرها الذي وضع لأفرادها الخطوط التفصيلية لحركتهم ولم يكتفِ بالخطوط العامة (الدوافع والأهداف) . فما يميزه عن بقية أفراد الجماعة انه كان يتمتع باطلاع معرفي ممتزج برغبة تحليلية وتصور نقدي جعله قادراً على هضم مؤثرات الفن الغربي والتقريب بينها وبين مؤثرات الفن الرافديني القديم ، حيث اختار من الفن الغربي ما يقرّبه من تراثه وليس العكس كما حدث مع فنانين آخرين .

ويعكس ما ساد في تلك الحقبة من تيارات وصفية ـ غنائية كانت مدفوعة بحسن النية الى اكتشاف الواقع . كان شاكر حسن مولعاً بكشط جلد الواقع بغية التعرف على ما ينطوي عليه هذا الواقع من دنسٍ وغياب للتوازن والدالة الاجتماعية





عبر مظاهر الفقر والعوز والفاقة . لقد كان شاكر حسن حقاً ، في الجانب الآخر من النهر ، معترضاً ليس على الفن السائد ، حسب ، بل وعلى نمط الحياة السائد ، أيضاً . بالرغم من عدم ارتكاز ذلك الاعتراض على دوافع سياسية واضحة ، بل كانت العملية تنتظم في سياق إنساني بحت .

كان الشعور بالمأساة يتحكم به . وكانت لغة اللوحة تتجاوز التعبير الجمالي الى عمق الإحساس بالمرارة . وبالرغم من طغيان الجانب الأدبي عبر اعتماده السرد الحكائي سواء ذلك المستل من التراث (حكايات ألف ليلة وليلة) أو المستلهم من أحداث الحياة ، فقد انشغل شاكر حسن بعملية التوصل الى أسلوب في الرسم يكون وسطاً تتفاعل فيه المؤثرات الغربية بما هو مؤسس من أساليب محلية للرسم . هنا كانت تأثيرات الرسام بول كلي تأخذ سياقاً منطقياً . فهذا الرسام الذي تأثر بالشرق واستطاع أن يختزله على شكل رموز ووحدات تشكيلية كان أكثر رسامي الغرب قرباً مما يطمح الى تحقيق شاكر حسن ، أو لنقل بشكل عام جماعة بغداد للفن الحديث ، بالرغم من ان تأثيرات بابلو بيكاسو هي الأخرى كانت واضحة في العديد من الأعمال المهمة لجواد سليم وشاكر حسن على حدٍ سواء . وبالذات المستلة من أعماله التي كان متأثراً من خلالها بالفنون الوافدة من خارج القارة الأفريقية .



في الستينات ، وبالضبط في أواسطها ، طرأ تغير كبير ليس على الأسلوب الفني لهذا الرسام ، بل وعلى مجمل حياته ، بكل تفاصيلها . لقد سُحر شاكر حسن آل سعيد بصلة الصوفيين بالعالم ، برؤاهم ، بتفسيرهم له ، بانطوائها على معانٍ غير مدركة بالنسبة للآخرين . بشموليتهم ، بقدرتهم غير المحدودة على الانسجام (بمعنى القطيعة والاتصال في ذات الوقت) بلغتهم ، باتحادهم عبرها بذات الخالق .

في الستينات والسبعينات انقطع شاكر حسن الى الأسلوب التجريدي في الرسم . غير انه لم يستقر عند اكتشاف معين . ظل مطارداً برغبة البحث الأسلوبي الدائم ، من استلهام الحرف الى استكشاف الجدران وما عليها من آثار وندوب وكتابات وشقوق الى العودة الى استلهام الوحدات التشكيلية الشعبية الى الانجرار وراء نزعة توثيقية هدفها التسجيل المحايد للمحيط .

لقد كان شاكر حسن آل سعيد عبر تحولاته أكثر الفنانين العرب إثارة للأسئلة بين الجمهور ، وإثارة للاضطراب بين أفراد الوسط الفني . لقد انشغل المهتمون بالفن به ليس بصفته رساماً متقدماً ، حسب ، بل ومنظِّراً للفن حتى عده البعض أكبر منظِّري الفن العربي الحديث .

إن شاكر حسن من الفنانين القلة الذين يؤمنون بالجمهور ، وهو يؤمن بأن بامكان المشاهد أن يقوم بدور الفنان في تأمل العالم حتى ولو بغياب العمل الفني ـ بشرط ـ أن يكون المشاهد مؤمناً بجمال الكون . هنا يبدو الاتحاد بالكوني ـ بكل شموليته واضحاً بشكل لا يدعو الى الشك . ان هذا الاتحاد لا يمكن أن يتحقق بدون توفر شرط (الموضوعية) التي تشترط إخضاع الذات لتأملاتها في العالم .

ـــ هل بامكانك أن تعطي القارىء العادي فكرة عن مراحل تطور الأسلوب الفني لديك ؟

● يرتبط معنى الأسلوب الفني عموماً بطبيعة الحوار بين الفنان والمشاهد . أي ان الأسلوب يظل متطوراً بمقدار ما يطرأ على العلاقة من تبدل .. بين الفنان والمشاهد . ومن هنا فان الجسور التي يمدها الفنان نحو المشاهد تظل مرهونة بفهم الفنان لأهمية توجهه نحو جمهور يستطيع تذوق أعماله . فإذا أخذنا بنظر الاعتبار ان الجمهور العريض يظل من المستوى الأول الذي يواجه الفنان أصبح من البديهي أن يحدد الفنان بصورة مسبقة موقفه العام منه وبالتالي موقفه من الجمهور المثقف والجمهور المستقبلي .

أنا شخصياً لا أخاطب القارىء العادي في أعمالي ولكن باستطاعته أن يبدل وجهة نظره شيئاً فشيئاً ليقرأ أعمالي. إن هذه المنهجية هي التي تمرحل من خلالها أيضاً أسلوبي في العمل الفني ، أي من حيث تطويع الجمهور العريض من قبلي لكي يشارك الجمهور المثقف وبالتالي الجمهور المستقبلي في موقفه .

بعد هذه المقدمة أستطيع أن أقول اني بدأت أول ما بدأت في الخمسينات بالعمل على استلهام التراث العربي في الفن من أجل الوصول الى أسلوب حديث أو على حد قولنا في بيان جماعة بغداد للفن الحديث الاول :

« العمل على الرسم بالأسلوب العالمي والتعبير عن الطابع المحلي فيه في نفس الوقت » . فالمرحلة الأولى إذن كانت تقتضي الرسم بأسلوب حديث ومن منظور محلي في الوقت نفسه . وبعد ان قضيت ما يقرب من خمس سنوات في باريس بقصد الدراسة والاطلاع ثم عدت الى بغداد طرأ على أسلوبي تبدل جوهري مفاده التنكر للنزعة التشخيصية : نزعة الخلق لا التأمل . وقد تطلب الأمر مرور عدة سنوات أخرى لكي أتحول نحو الفن التجريدي اللاشكلي لأرسم بأسلوب حديث أكتفي منه باستلهام الحروف العربية وليس باستلهام كل القيم التراثية . ولنقل اني بعد ان تمثلت كل القيم الجمالية للطابع المحلي في الفن ووحدتها بأسلوب في المدرسة الحديثة بدأت خلال المرحلة الثانية من تطوري الفني بالعمل على تأسيس تراث عربي جديد في الفن يقتضي الاعتماد على الحروف العربية تقنية وتعبيراً وأساليب .

استمرت هذه المرحلة حتى منتصف السبعينات تقريباً حيث بدأت في المرحلة الثالثة بالتحول نحو [اللوحة ـ الجدار] فأصبح التعبير عن اهتماماتي بادخال الحرف في اللوحة قادتني الى تأمل اللوحة كشريحة من البيئة المعمارية في المدينة . ولا زلت أنوع تجاربي في هذه المرحلة خصوصاً بعد ان نشبت الحرب عند حدودنا الشرقية . مما غذى لدي الشعور بأهمية التوثيق والبناء في العمل الفني وبالتالي محاربة التلوث النفسي والثقافي في الموقف الإنساني عبر [اللوحة ـ المحيط] .

ـــ هل حدث كل ذلك بتاثير من تطورك الفكري ، أم ان هذا التطور كان انعكاساً لتبدل مفاهيم الفن لديك ؟

● ان التبدل الفكري والأسلوبي وجهان لعملة واحدة . أعني ليست هناك قطيعة نوعية بين الفكر والتطبيق ، فهما حالتان من مقام واحد . مع ذلك فلس -

متعسفاً في فرض أي نقاط تواصل ما دام التطور يقع ضمن سياق الفعل . »
لا التعاقب . كان التأمل هو حصيلة هذا التواصل . أي اني كنت وما زلت أفهم لعبة الإبداع باعتبارها طفرة فعل ضمن مستويين يختلفان بالدرجة هما مستوى الفكر ومستوى الانجاز . انها ـ أي درجة الإبداع ـ انجاز (قبلي) و (بُعدي) في نفس الوقت . وكنت في جميع مراحل تطوري مهووساً بذلك .

ـ يعتقد البعض ان تفسيرك لفنك يزيد من عزلته عن الجمهور ، لأن هذا التفسير غالباً ما ياتي غامضاً ومربكاً ومعقداً ؟

● في قراءة جديدة لأعمالي قد تتوضح جدوى البحث عن النسغ الحقيقي في تفكيري الفني . لكن مثل هذه الفرصة لم تكن مثيرة في حينها من قبل (النقد) أو الجمهور النقدي (والذي يحتفظ بذاكرة النقد في فهمه للأعمال الفنية) . ربما كان هذا هو السبب الذي ولّد نوعاً من سوء الفهم لدى الجمهور .

إن (النسغ) الذي أعنيه هو رؤيتي الشمولية في معنى الحياة في الفن ، وهذا ما لم أتفوه به قط كتسمية لفحوى رؤيتي الفنية منذ أول تكونها لدي . لقد ذكرتِ ذلك وعبّرت عنه في الخمسينات حينما وازيت ما بين الإنسان والنبات والحيوان والجماد في الحديث عن الفن العراقي القديم ، ولكني كنت بالفعل أعبّر عن ذلك في رسومي (سوق الخميس ـ ١٩٥١ ـ موكب آشوري ـ ١٩٥١) وفي الستينات رسمت لوحتي (عائلة مشردة) بعد ان وجدت شمولية مثل هذه الرؤية في مأساة الشعب الفلسطيني الذي رمزت له بهذه العائلة . وحينما واصلت تأملاتي الفنية في التجريدية اللاشكلية واستلهام الحرف كنت أحاول أن أناقش هذا المبدأ الحيوي في العلاقات الداخلية للوحة الفنية بالذات ، ولكني حينما أعدت قراءة المحيط المعماري للمدينة مقتطعاً الجدار كشريحة له كنت بدوري أعبّر عن نفس المبدأ في مناقشة العلاقة ما بين الفنان والمشاهد عبر (العمل الفني ـ المحيط) ، وكذلك الأمر حينما عدت فتخطيت (اللوحة ـ الجدار ـ السطح التصويري) الى الفضاء الفعلي بإحداث ثغرات حقيقية في اللوحة ، كنت كذلك أعود مجدداً الى اللوحة لذاتها فأسبغ مبدأ الشمولية والحيوية عليها حينما أتجاوز وجودها التقليدي (باعتبارها سطحاً تصويرياً) الى وجودها المحيطي (باعتبارها فضاءاً معمارياً) .

وهكذا كان من (الغامض والمربك والمعقد) أن يفسر الجمهور كل هذه (المناقشة الزمنية) لمعنى حيوية اللوحة والفنان والمشاهد معاً في مستوى عال

من التأمل . بالطبع كان الاحتكام لآرائي أنا بالذات من قبل الجمهور يبعده عني زمناً لأنه سيكون في موقف المتعلم من المعلم وهو ما لم أتوخاه بالطبع . وسيفرح المشاهد حينما يمتلك العمل الفني على هواه . لكن ذلك لم يكن بالأمر السهل إزاء لوحاتي بالذات لأنها لا تبدو له مثل اللوحات الأخريات متملقة أو ساذجة أو أنيقة . كانت لوحاتي تبدو له سهلة وممتنعة معاً على حد تعبير البعض . على ان الأهم من كل هذا هو ما كان يتوهمه الجمهور من كوني أفسّر أعمالي الفنية . الواقع اني لم أكن أفسرها اطلاقاً بل أعيد صياغتها في وسط آخر غير الرسم وهو الكتابة . وكان هو يتصور اني كنت أحاول تفسيرها وأخذ يقرأ ما أكتبه على هذا الأساس . وباختصار فان ما كنت أقوله باستمرار هو ان العمل الفني لم يعد ملك الفنان أو اللوحة ولكنه يتسع الى حدود المجتمع والمحيط. ومثل هذا القول يظل غير مفهوم إزاء مَنْ يصر على أن يعتبر الفن هو اللوحة بالذات .

— يشعر البعض ان هناك مفارقة في حياتك . تكمن ما بين انتمائك للداخل ورغبتك في العرض ؟

● [مفارقة .. قطيعة .. تناقض .. الخ] المهم ليس هو ان يعرف لماذا أرسم مثلا شقاً جدارياً أو ان أزعم مثلا ثمة قطيعة بيني وبين ذاتي .. وان جروحي الداخلية لم تندمل بعد .. ولكن المهم هو مساهمتي في إتخاذ الفن أداة للتعبير عن الثقافة الإنسانية . تماماً كما اتخذ من فوضاي الداخلية سبباً للحصول على نظام إبداعي ظاهري ، سواء في كتاباتي أو رسومي .

أنا شخصياً أشعر ان أي إنسان هو سلاح ذو حدين أو عملة ذات وجهين أو ورقة ذات صفحتين ، فهو ملك ذاته من جهة وهو ملك الآخرين من جهة أخرى ، أو بالأحرى ان إنسانيتنا تكمن في لحظات (احتضارنا) و (ولادتنا) على السواء . لكن في هذا التقاطع الأفقي ما بين الذات والآخرين يكمن تقاطع آخر عمودي المنحى ما بين النسبي والمطلق أو المخلوق والخالق (وبمصطلحات الصوفية والفقهاء ما بين الحديث والقديم) .

إني أتارجح كما يخيل لي ، بل أرتعش ما بين قطيعتي وتواصلي معاً . ما بين أن أتجه بذاتي نحو المطلق في الوقت الذي أبتعد بنسبيتي عن الآخر ، أي ان هناك نقاط تماس عديدة تهيؤني لأن أكتشف ظاهريتي في ذاتيتي وفنائي الروحي في حياتي المادية . ومن هنا كان قطبا الحضور والغياب المزدوج عندي هما الولادة والاحتضار . وأعترف ان ما يغذي لدي هذا الشعور هو ذكر الله بالدرجة



الأولى ، يلي ذلك عملي الفني وأخيراً تطبعي على ميكآنيكية علم الأرواح . فأنا أجدني متنازع الحضور ما بين هذه الكينونة المادية أي وجودي الفيزيقي ووجودي الغيبي ، كينونتي في الـ (ما قبل) والـ (ما بعد) . وقد قادتني تأملاتي طوال عشرات السنين الى هذه النتيجة وهي اني بمقدار ما أوسع المسافة بين الكينونة والوجود أكون قد امتلكت القدرة على التأرجح . وهكذا تجدني أقترب بمشاعري الإنسانية الى مستوى النبات والحيوان والجماد وأنا أتمتع في نفس الوقت بقدرتي على تجاوز مستواي الإنساني عبر الوعي الاجتماعي والإنساني نحو عالم الأرواح والملائكة نحو الله . ولربما انعكس كل ذلك (بل هو ما يحدث بالتأكيد) في جميع مراحل البحث الفني عندي . فلأمرٍ ما اكتشفت (البُعد الواحد) في الستينات ولأمرٍ ما اقتربت من الجدار والأرض والفضاء ثم آليت على نفسي أن أناشد الخليقة والوجود الكوني (موضوعيتي) نازعاً عني جلودي السبعة واحداً إثر آخر وكأني أتأهب للهبوط الى العالم السفلي من منظور سومري أو بابلي .

ــ كنت دائماً تثير الاضطراب ، هل يؤ‍لمك أن تستقر اللوحة العراقية ؟ أو على الأقل لوحتكم ؟

● اللوحة الفنية بلا شك تجابه المشاهد لأول وهلة : تقاومه . ذلك انها إذا كانت غريبة على مزاجه ومستواه الثقافي فهي لهذا السبب مدعاة للشغب . انها كالمولود الجديد لا بد لها ان تخلق ردود أفعال متنوعة لدى الآخرين ، وإلا لكانت من غير ذلك لا أكثر من إثارة لمتعة عابرة . فهناك بشر هم الأكثرية يفرحون بهذا المولود لأنهم من الأصدقاء والأحبة ولكن يصادف أن يكونوا كذلك لأنهم من الأصدقاء وربما منهم الأب نفسه . اني أفهم إذن جيداً ان ما تثيره اللوحة من الاضطراب مرهون بموقف المشاهد من ثقافته وخبرته الذوقية هو بالذات وهذا أمر طبيعي جداً ، لكنه قد يحول سوء الفهم في معظم الأحيان الى اتخاذ موقف سلبي حينما يكون المرء على درجة بالغة من اليأس ، فهو يائس في حكمه على نفسه وعلى الآخرين . لقد مررت أنا في مطلع حياتي الفنية بتجربة مماثلة (ولكن من الطرف الآخر) . يوماً ما اشتريت كتاباً عن بابلو بيكاسو لحساب مكتبة دار المعلمين العالية ، أثناء ما كنت طالباً فلم أوفق في إقناع المسؤولين عن الدار ، لكني وفي اللحظة المناسبة جابهتهم بهذه المقولة (ترى أكل ما لا نستطيع فهمه الآن . ليس أهلًا لأن نستطيع فهمه فيما بعد ؟) وقد كان جوابي هذا مقنعاً كل الإقناع . حدث ذلك عام ١٩٤٤ .

ــ الإشكالات التي يعالجها الفن ، هل بامكان نشاط إنساني آخر أن يحلها ،



كالسياسة مثلا ؟.

● ما يميز الفن عن باقي المنجزات الحضارية والثقافية أمران هما شموليته وجماليته .

ومن هنا فالفنان أقرب الى الشخصية الأسطورية منه الى الكائن الإنساني ، وكذلك السياسي مع ان مفهوم السلطة التي يتميز بها النشاط السياسي تظل سلطة من نوع آخر ، في الفن حيث يجابه الفن المشاهد ويتعامل معه ، وهكذا فان إشكالات العمل الفني تلتقي الى حدّ ما سواها إذا كانت هذه الإشكالات تعبّر عن شموليتها وجماليتها بدورها كالأخلاق مثلا أو الدين . وباختصار فانه بمقدار ما يقترب الفن من الحقيقة يصبح أيضاً بدوره ضرباً من السلوك والاعتقاد . فإذا كان موضوع السياسة هو الإنسان فان اقتراب السياسة من الفن يتحقق حينما يصبح موضوعها الخليقة جمعاء .

ــ هل أنت مفكّر بزي رسام ، أم رسام بزي مفكّر ؟

● دونما انتقائية وبعيداً عن البهرجة فان إشكالاتي في مجال الفن هي إشكالات ثقافية وإنسانية صرفة . فكل ما أصبو إليه في مسيرتي هو أن أفلح في إستثمار قابلياتي الفطرية أولًا ثم في أن أحقق ثانياً قسطي من الإبداع في رحلتي بين الطبيعة والثقافة ، وحتى في البحث عن نفس العلاقة وفق منهج تراجعي ، أي ما بين الثقافة والطبيعة . هل أنا مفكّر أم رسام أم رسام مفكّر ؟ لا يهمني مثل هذا التحديد ، بالذات ، لأن ما يهمني هو ان أبدو دونما (زي) يحدد هويتي .

المخلوقات الاخرى غير الإنسان تبدو عارية لكنها تحاول أن تحتمي بغريزتها ، هل نستطيع أن نفرد زياً لطائر الدراج مثلا حينما يحتفل بفحولته أمام أنثاه ؟ تلك اعتبارات تتضاعف مردوداتها لدى الإنسان إلا إذا استطاع أن يتسامى بانسانيته الى المستوى الخليقي ، فكل الأختام تسقط حينئذ من أول وهلة . وهكذا فأنا لا أميز بين المفكر والرسام أبداً .

ــ هل أنت سعيد بشهرتك كمنظِّر للفن ؟ خاصة وان هذا يجري على حساب شهرتك كرسام ؟

● للشهرة معناها منذ أول الطريق ، لأنها ترفد الرسام في إبداعه ، فهي تؤيده في استمراره في العمل ولأنها بمثابة اعتراف الجمهور والنقاد بصواب مسيرته



الفنية ، ولكنها تصبح فيما بعد لا أهمية لها ، أي بعد أن يشعر الفنان انها مجرد ترديد لما يقال أو انها نوع من الشعور باللذة العابرة والغرور الأجوف . أن يكون الفنان معروفاً نظير ان يعتاد على إرتداء بنطاله أو ربطة عنقه ، وشتان ما بين أن يفرح الأطفال بالعيد وان يتضرر الكبار من التقاليد والرسوم خلال العيد . أما ان تزدوج لدي شهرة التنظير وشهرة الرسم ، فأنا لم ألتفت الى ان أميز بينهما ، وسواء عندي أن أعد رساماً لرسم اللوحة أو منظِّراً لكتابة مقال ، إنما العبرة في ان أعامل كمشهور من قبل الآخرين أي أولئك الذين يرتادون المعارض أو يقرأون الكتب ، فان شهرتي حينذاك تخصهم ولا تخصني .

ــ الآن نعود الى الماضي ، بشكل محدد ، ما هو دورك في جماعة بغداد للفن الحديث ؟

● كنت الساعد الأيمن لجواد سليم في الإيمان بأهمية العلاقة ما بين الطابع المحلي والأساليب الحديثة . كنا نؤمن معاً بنفس الأهداف كما اختلفنا في تفسيرها ، إذ يخيل إلي انه في البداية كان يعمل على تحقيق مبدأ الاختيار والتوفيق بين الغرب والشرق . أما أنا فقد كنت أعمل على (التنافذ) لا التوفيق بينهما فقط .

ــ هل كانت صلتك بجواد سليم يخيم عليها الاتفاق أم الاختلاف أم الاثنان معاً ؟

● كانت صلتي بجواد فكرية إنسانية . لم تجمعني به ما جمعته بزملائه الآخرين من جماعة الرواد من صلات . لكننا بلا شك كنا نتبادل المشاعر فتجمع كِلانا المشاكل الفكرية . كنت وقتئذ قد أكملت لتوي دراستي للعلوم الاجتماعية في دار المعلمين العالية ولكني كنت في نفس الوقت طالباً في معهد الفنون الجميلة . ومثل هذا الموقف المزدوج مكنني بلا شك من ان ألعب مهمة (المدرس ـ الطالب) أو (الطالب ـ المدرس) مما سهل عليّ التفاهم مع جواد سليم وسواه . ولم يكن جواد ليهتم أبداً من جانبه إلا بالإبداع ومن هنا فلم يكن ليعير أي اهتمام لبيروقراطية التعليم : ـ كنا متفاهمين إذن . وقد زاد من تفاهمنا اتفاقنا على جدوى العمل من أجل الفن العراقي . فمع اني كنت أفتقر الى كثير من أسس التقنية الأكاديمية ، لكنني كنت متمرساً الى حد بعيد بالتقنية الحديثة . وهي مسألة مثاقفة وممارسة أكثر منها مسألة تطبيق تعليمي .. الأمر الوحيد الذي اختلفنا حوله هو



مسالة الملصق الفني . أذكر انه في عام ١٩٥٩ أو ١٩٦٠ ، لا أذكر جيداً ، طلب مني الاشتراك في المعرض الأول للملصق (فن الاعلان) لكني أحجمت وألح هو بالطلب ولكني لم ألب طلبه لأني كنت وما زلت بعيداً عن هذا النوع من العمل الفني . ربما كنت وقتئذ أعلن عن وجهة نظري في أهمية ثقافة الفنان في العمل الفني ، حسب ، أو اني لم أكن أمتلك مقومات الفن الاعلاني .

ــ باعتقادك ، أما تزال القضايا التي أثارتها جماعة بغداد للفن الحديث قائمة ، وهل تعتبر نفسك الآن ، ممثلا لها ؟

● إنها على المستوى العام ما تزال قائمة . أي ان الفنان العراقي عموماً ما يزال غير مطلع الاطلاع الكافي على الدور الحاسم لجماعة بغداد للفن الحديث في الوصول بالفن الى المستوى العالمي فالكوني ، وأهمية هذا الدور في الوصول الى أسلوب هو عالمي ومحلي في ذات الوقت . فجماعة بغداد نشأت أساساً كضرورة قومية لمواصلة الحيوية الثقافية والسياسية في مقاومة السلطة الاستعمارية التي كانت خلال العصر الذي سبق تأسيس الجمهورية العراقية قد أخذت شكلا واضحاً كعملية تطبيع الثقافة ، في حين كنا نتحمس باستمرار لأصولنا عن وعي مشبع بما تركته الاستكشافات الاثرية التي كانت وما تزال قائمة في بلادنا من نتائج . وهكذا كنا نستعيد قوتنا الثقافية ونحن نؤكد اننا نوصل ما انقطع من حبل حضاري يربطنا بيحيى الواسطي في القرن الثالث عشر الميلادي . مثل هذا التقييم لدور جماعة بغداد ما يزال قائماً بالطبع ، أي كمدعاة لمقاومة كل ما من شأنه أن يزيف العمل الفني ، أو يحرف من كونه حيوية ثقافية بمعناها المكاني والزماني . بالطبع هناك اختلاف بالمعطيات أو المتغيرات ولكن الثوابت هي هي ، أي ان الاستعمار ما يزال يحاول أن يطمس أصولنا الثقافية في فنوننا إلا حينما لا يستطيع أن يتجاهل تلك الاصول . لكن السؤال هو الى أي حد يحتفظ الفنان بتحكمه بذاته وهو يستسلم لمغريات الانجراف في تيار الاستعمار الثقافي الجديد ؟ أي لهواجس التقنية والأسلبة وفي مشروع تغذية الفكر التكنوقراطي عند التنكر للفكر العربي ؟ ثم ما هو دورنا عند مقاومة الاستعمار الثقافي من منظور العالم الثالث ، أي مقاومتنا للتخلف والفكر الاكاديمي والتقليدي في الفن ؟ هذا ما كان على جماعة بغداد أن تحيا من أجله .

ــ هل لمست بشكل دقيق أثرك في الفن العراقي ؟ مَنْ تأثر بك ؟



● لا يهمني تماماً مثل هذا الموضوع . لأنه لا يدخل في سياق طموحاتي . فأنا رسام فحسب . بل رسام واعٍ لحدود فني بمعناه الخاص والعام ؟ الخاص كابداع ، والعام كثقافة وحياتي الفنية مرهونة بتوصلاتي في إحياء ثقافة الفنان في الشرق الأوسط بعد ان اكتشفت ما نستطيع نحن فناني العالم الثالث في الوطن العربي من توثيق ارتباطنا بأصولنا . وهو موقف يختلف عن فناني العالم الجديد مثلا في أمريكا أو سواها من الأقطار المماثلة . أي ان مثل هذا البحث الاركيولوجي لا يدخل في حسابهم وهم يشعرون انهم مقطوعو بأصولهم ، وعليهم إعادة تكوين أصول جديدة لهم في فنونهم . أما نحن فالذي يهمنا في رأيي هو خلق تراث معاصرنا سيصبح يوماً ما لبنة من بنائنا الحضاري الشامخ . لكن المساهمة في ذلك لا تتعلق بالتقنيات لذاتها ولا بالأساليب والرؤى بمقدار ما تتعلق بتقييم منزلة العمل الفني وهو غارق بمتغيراته المستجدة انطلاقاًمن ثوابته . أو بمدى العلاقة بين الفن كثقافة وبينه كعمل سياسي ـ هنا لا يصبح للتأثير في الآخرين من معنى البتة إلا إذا كان هؤلاء الآخرون هم الجمهور لا الفنانين .

أنا أهتم بالفات نظر الجمهور الى العالم المحيطي (البيئة التي تمخضت عن العمل الفني) لا الى اللوحة . وأعتقد اني أصبحت مفهوماً بشكل أوضح الآن . فقد رسمت مثلا في الخمسينات في سياق بحثي في الفن الشعبي موضوعات تبدو لأول وهلة شعبية بحتة ولكن مع شيء من التعبير ، بدت وهي معاصرة (لوحتي زين العابدين مثلا تجابه الجمهور لأول وهلة بكيانها الديني التقليدي والشعبي معاً لكنه ، أي الجمهور ، سرعان ما يدرك بعد ذلك اني كنت أريد انتشاله من ماضيه لكي أقذف به الى حاضره . إذ سرعان ما يكتشف ان زين العابدين لا يحتفظ بملامحه الوثائقية ما عدا سلاسله (كنت كما يبدو أبحث في توظيف المضمون من أجل تحقيق اندماجه بالشكل . أي اني كنت أتحكم بمعنى المضمون بواسطة الشكل ويصح العكس أيضاً) . أما في أعمالي الأخيرة فاني كنت وما أزال أمنح الجدار في المحيط دوره كعمل فني يستطاع تأمله دونما فنان . وهكذا فليس الموضوع ولا التعبير هو ما سيتولى مهمة تحويل أنظار الجمهور عن رؤيته التقليدية ، بل اللوحة التي اقترب بها كثيراً من الجدار : اني أشجب الذاتية في ذاتي ، أو أدرك إشكالياتها من خلال وجودها الموضوعي . مَنْ منا يستطيع أن يتنكر لذاته الى حد خلعها ؟



قد يتأثر البعض بأفكاري وفني بشكل أو بآخر ، ولكننا جميعاً متأثرون بما لا نعلم حينما ننشد الحقيقة . ان تشخيصنا لمَنْ نتأثر به يحكم علينا ولا شك باللا جدوى . لكننا ماضون في طريقنا وهذا كل ما في الأمر .

ـ كنت ميالا للتجمعات ، الآن تقف بمفردك ، هذا الموقف يمتلك أم ان هناك ظروفاً تجبرك عليه ؟

● إن مساهمتي وريادتي في تأسيس التجمعات جزء من رؤيتي أو نزعتي الثقافية والاجتماعية وأعتقد ان ما يختاره الإنسان يظل مهما كان تصميماً ذاتياً يختلف من حيث درجته وقوته باختلاف الظروف المحيطية والذاتية التي تحيط به . وكما أراه هو ان مساهمتي في جماعة بغداد للفن الحديث (عام ١٩٥٢) وتأسيسي لتجمع البُعد الواحد (عام ١٩٧١) يمثلان مظهراً مهماً من مظاهر عملي الفني ، أقصد ما أطرحه عبر العمل الفني . فحين كنت عاكفاً على اختيار مبدأ التكامل المتبادل بين الصيغة الراهنة للعمل الفني ومقوماته الأصولية (من أصول وجذور وتراث .. الخ) كانت الجماعة شكلا من أشكال هذا التكامل ، أي حاجة الفرد للاندماج بالجماعة وحاجة الجماعة للانعكاس بالفرد . وحينما أسست تجمع البُعد الواحد كان ذلك بدوره يتكافىء وصلب هذا التكامل المتبادل ولكن في مجال أكثر اختزالية هو العلاقة بين الفن التشكيلي والأبجديات اللغوية ، ومع ذلك فأنا لا أنكر الدور التعليمي والتوجيهي في مثل ما ذكرته من مثلين ، ولكني حينما فقدت المعنى الكامن في مساهمتي في الجماعة على هذا الاعتبار ، أي من حيث صلة الجماعة بالرؤية الفنية التي أحملها (وهي كما ترى رؤية فنية صرف وليست مجرد حاجة هي خارج الإبداع الفني) آثرت ان أنصرف الى ذاتي .

الواقع انني أدركت ان العمل الفني هو موقف المشاهد واستقلالية الطرح الفني معاً . ويمثل هذا الهاجس آثرت أن لا أتعسف في الانحياز لدور الفنان في الميل الى التجمعات أياً كانت ، لاني لا بد أن أكون أيضاً مع المشاهد أو مع العمل الفني .

ـ أتوصل من خلال كلامك ان للجمهور لديك موقعاً خاصاً ، لكن المفردة هي الأخرى غامضة . وهل ترسم لجمهو معين ؟

● إن كلمة جمهور في معناها كلمة غير محددة . أعني ان ما يقابل (الجمهور) هو الفرد فكيف إذن نحدده بكونه جمهوراً محدداً ؟ بالطبع اني أدرك ان عملية التعبير الفني ليست مجانية أبداً . لكن العمل من أجل جمهور معين بالذات

أمر لا يتفق والإبداع الفني . ولنقل ان حواري كفنان مع الجمهور لا يحقق إيجابيه التواصل دونما سلبية القطيعة وبمعنى آخر فأنا لا أتعامل مع الجمهور كطرف آخر بل التقي وإياه في العمل الفني نفسه . ومن هنا فهو ليس بعيداً عني خلال العمل الفني نفسه أي ان جمهوري يكتسب هويته في العمل الفني حينما يفهمه فلا حاجة بي الى دعوته وهو خارج هذا العمل إذا هو لا يحتاج إمكانية حضوره فيه . على ان هذا الفهم يتعلق بامكانيات الجمهور التي تظل في معظم الأحيان غير مكتشفة من جانبه . لأني أعلم جيداً ان ما يشد الجمهور الى الفن هو في جميع الأحوال اقترابه منه وكأنه من أسباب مسراته الغريزية أو العاطفية . وما الحنين الى « الفن الطبيعي » في جميع العصور من قبل الجمهور إلا لهذا السبب . إذ ان الفن الطبيعي وهو أيضاً التشخيصي يلعب دور المرآة إزاء المرء . والمرآة تدعو الإنسان الى ان يرى نفسه فيها . ولنقل ان الفن لأول وهلة يتغذى بنرجسية الجمهور ، فإذا أصبح أكثر جدية ، وإذا أصبح الفنان خارج نرجسيته فمعنى ذلك انه يحاور جمهوره من خلال هذا المعنى بالذات . وهكذا فإذا كنت أرسم لجمهور معين فمعنى ذلك اني أرسم لنفسي .. أي لجمهور يلتقي وإياي مهما كان بعيداً عني ، وهكذا أيضاً يحق لي أن أفكر بجمهور عريض وثقافي ومستقبلي في نفس الوقت . أصبح أنا مرآة لنرجسيته الجديدة أو إنسانيته التي تتسامى على إنسانية الذات لتصبح إنسانية خليقية وكونية .

ــ بمَنْ تاثرت ؟

● أفهم هذا السؤال من منظور رؤيوي ثم تقني وأسلوبي بالطبع . ولكن على مدى حياتي الفنية يظل (التأثر) في معناه مسؤولا لحساب (مَنْ) ؟ نحن فناني العالم الثالث نظل على قطيعة مع الفن العالمي ما لم نلجأ الى فنوننا أو بالأحرى كنوزنا التي علينا أن نعيد قراءتها . أي ان نزعتنا العالمية تظل رهينة تأملنا لثقافاتنا وليس لنا في ذلك من خيار . فإذا صادف أن اكتشفنا ان فناناً معيناً يبدو قريباً منا لانه تأثر بثقافاتنا أي بتقنياتنا وأساليبنا فهل نصبح نحن متأثرين به لهذا السبب ؟. وبهذا المعنى أستطيع أن أعد بول كلي وبول سيزان ، ممن تأثرت بهم في مطلع حياتي الفنية لأن الأول استلهم الحرف العربي ولأن الثاني اكتشف التجريد في الطبيعة ، وكلاهما كان متأثراً بالفكر العربي الإسلامي أو الفكر العراقي القديم .. أي اني كنت متأثراً بفنوننا عن طريقهما . وقس على ذلك كل ما يمكن



تأويله ، من هذا المنظور .

ـ لماذا ترسم ؟

● ولماذا لا أرسم ؟ لكن إذا كانت الغاية هنا أولًا تحديد علاقتي بالعالم من خلال الرسم ، وثانياً رصد تحولاتي الفكرية المتعاقبة خلال أسلوبي في الرسم ، فالجواب هو كالآتي : رسمت منذ البدء لأني اكتشفت عندي نوعاً من المهارة في محاكاة المرئيات . رسمت إذن كأي طفل وصبي مراهق يحاول أن يعمق معنى وجوده الإنساني عبر مهارات التحكم في أصابع اليد للتعبير . ثم رسمت مستخدماً الأسلوب الحديث في أواخر الأربعينات حتى بداية الستينات من أجل أن أتمثل الفكر والثقافة العالمية من منطلق محلي ، أي اني كنت أحاول أن أكتشف معنى وجودي الذاتي في عالم موضوعي ، فلم أعد أحفل بمهارات التحكم باليد بمقدار ما لجأت الى مهارات ذهنية (ثقافية) للتحكم بالجسد وكيانه الحسي والعاطفي والإدراكي كموجود إنساني واجتماعي معاً . وفي هذا السياق تأثرت بالفن الأوربي والمحلي والتراثي في نفس الوقت . ثم رسمت منذ منتصف الستينات لكي أعيد قراءة صلتي الذاتية بالعالم . وفي هذه المرحلة تجاوزت كياني البشري كموضوع من أجل موضوعية الفكر والعالم معاً ، أي اني بدأت باكتشاف ولادتي الجديدة عبر الكون والخليقة ، وهذا هو معنى تحديد علاقتي بالعالم من خلال الرسم . أما عن تحولاتي الفكرية (أعني تطور طبيعة البحث في العمل الفني) فقد بدأت بشكل توثيقي لذاتي وبصورة غير مقصودة بواسطة الخط أكثر من اللون والشكل (أذكر اني كنت أكثر من الرسوم التخطيطية في مرحلة الدراسة الثانوية) ثم آمنت بأهمية التعبير الاجتماعي في الفن وجدوى إدخال التراث في الحياة اليومية : وهو ما يوازي بالطبع التأهل ماضوياً وحاضراً عند استخدام الأسلوب الحديث والطابع المحلي في نفس الوقت . لكن مشكلتي الأساسية في البحث بدأت حينما استبدلت بالحياة الاجتماعية الحياة الكونية والأسلوب الحديث والطابع المحلي بالأسلوب العالمي والطابع الخليقي . وهنا أدركت اني ما أزال عند ساحل المعرفة الفنية : ذلك البحر المتلاطم الأمواج والأوقيانوس عميق الغور .

فالبحث عندي الآن هو العمل على إدراك الصلة بين الطبيعة والثقافة وهذا يساوي جمالية فناء الشكل من خلال تجاوز الدرجات اللونية إزاء جمالية الشكل نفسه من خلال التكوينات الزخرفية ، أو إدراك المسافة بين كثافة الوجود الفيزيقي



ورهافة الوجود الكوكبي (بمصطلحات علم الأرواح) بل هو بحث يبلغ مستواه الأعلى حينما يفهم كرحلة ما بين الحياة والموت ، إذن هو بمثابة ذكر الله والتوجه للاندماج بالجمال الالهي الكلي .

إنه مفهوم ثقافي يسعى للإيغال في بحث صيرورة الذات باحالتها الى موضوعيتها أو باكتشافها في الموضوعية . ويمكننا أن نعبّر عن هذا المفهوم في إطار التحكم بالذات (وحينئذ يصبح تعبيرنا تعبيراً دينياً وصوفياً أي عبر السلوك الإنساني والأخلاقي) كما يمكننا التعبير عنه في إطار الفكر فهو بحث ودراسة وتنظير . أما إذا عبّرنا عنه في الفن فهو احتكاك والتقاء بالعالم ، لأن انتاج اللوحة الفنية يصبح بمثابة إفراز لاضافات مادية في العالم المادي . وهكذا يتجدد البحث الفني لهذا المفهوم عند انجاز اللوحة كتقنية وأسلوب .. أنا أرسم لأني لا أستطيع أن لا أرسم .

ــ هل من الضروري ؟ لمَنْ ؟ ومتى ؟

● أجل هو ضروري لأنه يرتبط بحاجتنا الى الجمال . والفن لا يفترق عن الجمال . إذ بدونه يصبح مجرد ظاهرة يتفاعل فيها المخلوق مع سواه كأي عملية كيمياوية . فإذا أدركنا ان الحكم على الجمال أمر نسبي يختلف من فرد لآخر ومن مخلوق الى مخلوق ، لم تعد للفن من حدود وأصبح ضرورياً لكل شيء وفي كل وقت . ذلك لأنه يكون قد انعكس في سلوك الموجودات فأصبح مجرد (صلاة) محض مجرد تغريد لطائر أو حفيف لأوراق الأشجار .

ــ هل شعرت في يوم ما بأنك أخطأت حين اخترت الرسم ؟

● لم أندم على اختياري الرسم للتوجه نحو اكتشاف الحقيقة في الوجود (ربما رسمت بعد الموت) أي في العالم الآخر وذلك عبر إمتداد وجودي الروحي .

ــ هل تشعر بغبطة المحترفين . أم بقلق المخترعين ؟

● الغبطة المطلقة التي قد يستقر فيها البعض احتكاماً لمستوى المهارة التقنية أشبه ما تكون بمعنى الضحك من فرط البكاء . في اعتقادي ان مهمتي الأساسية في الفن هي نشدان الإبداع أو حرية الانتقال في جماليته الخاصة أي في حدود النظام التاليفي الذي أعمل على توسيع آفاقه .

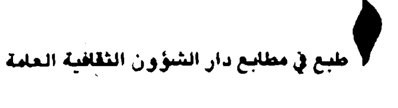



مكتبة
الفكر الجديد

الفهرست




مكتبة
الفكر الجديد


طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة



استدراك

حصل خطأ فني في الصفحة ٨١ ، حيث لم تظهر بعض الاسطر كاملة ، نرجو قراءة الصفحة في هذا الاستدراك .

المطبعية، ومزاج القارىء وثقافته .. كل ذلك يظل من حيثيات رحلة أخرى تشهدها وتعيشها النفس البشرية في سياق عمرها الثقافي المتعرف على نفسه . وسيقال انه ـ أي القارىء ـ في اطلاعه كتكملة لما إستقام فيه الكاتب في تاليفه، وسيعيد تركيب (رأس) النص المفصول عن (جسده) لقد ردمت الهوة إذن بين المؤلف وبينه، أو بين الماضي والحاضر. ولم يعد مَنْ يملك يعيش هذا الحاضر، إلا ان يُعايشه، (الإشارة هنا الى العملية المتكاملة ما بين عالم الكاتب وعالم القارىء من خلال النص المطبوع بكل ما تحيطه من ظروف تتحكم في المعنى المدون وهو يقرأ) .

إذن هذا أخيراً هاروت وماروت (كناية عن وحدة الكاتب والقارىء) يبدوان ملتصقين برأسيهما كتوأمين، انه أي هذا الرأس المزدوج ، يطل علينا من وراء أكثر من أربعين جيلا ليحدثنا حديث شهرزاد لشهريار في جدول سحري (أو وفق من الاوفاق) وهو لا يزال على ملامحه البدائية الأولى، فهو يمثل الطبقة الحضارية من تل أثري أدركنا سطحه فقط ولكن علينا حينذاك، ونحن نميز بين الملكين ، أن نعرف ونميز صرصار الاقصوصة عن صرصار الشق الجداري . (وفي بعض الحكايات الصينية العندليب الصناعي عن العندليب الطبيعي) :ـ أن نحة هذا السطح . ترنم إذن لنشيدك يا سليل سومر وأكد وأنت في قلب بغدادك . فان ما كس عبر الأجيال لن تخسره أبداً . فذلك هو الطائر ـ الكلب ـ الوعل الحيوان المتلبس باهابك الادمي ، يظل يترنم (عبرك) أي حينما تكتشفه في بعض معاصريك، بروح الطفل والبهلول وإذ أنت تجهل انك تعلن عر ـجودك في عدمك أو عدمك في وجودك .

■ **دراسة :**

حينما كنت أتطلع الى بعض نصوص كتاب (سومر: فنونها وحضارتها) لانذريه مارو لفتت نظري بعض الاشكال البيانية منها صورة توضح رسوم فخاريات عصر ما قبل السلالات في العراق (دور سامراء ـ الألف الخامس ق.م) فهالني أن أشهد عن كثب على أحد النماذج مدى تفاعل كل القوى الخصوبية لما بين (الطائر والشجرة والسمكة) فعلى حين تبدو أول الأمر الاسماك وهي تدور في فضاء الإناء الخارجي إذا بنا نشهد استناد الطائر (اللقلق) الى نبات مائي (قصب) وهو يمسك بمنقاره بالسمكة: وكأن عقدة ساكن الصحراء تحل محلها (عقدة ساكن المدينة المائية ، ففي مشهد لاربعة طيور تلتهم أربع سمكات




مكتبة
الفكر الجديد



وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٩٨

الغلاف : نهلة محمد عبدالوهاب